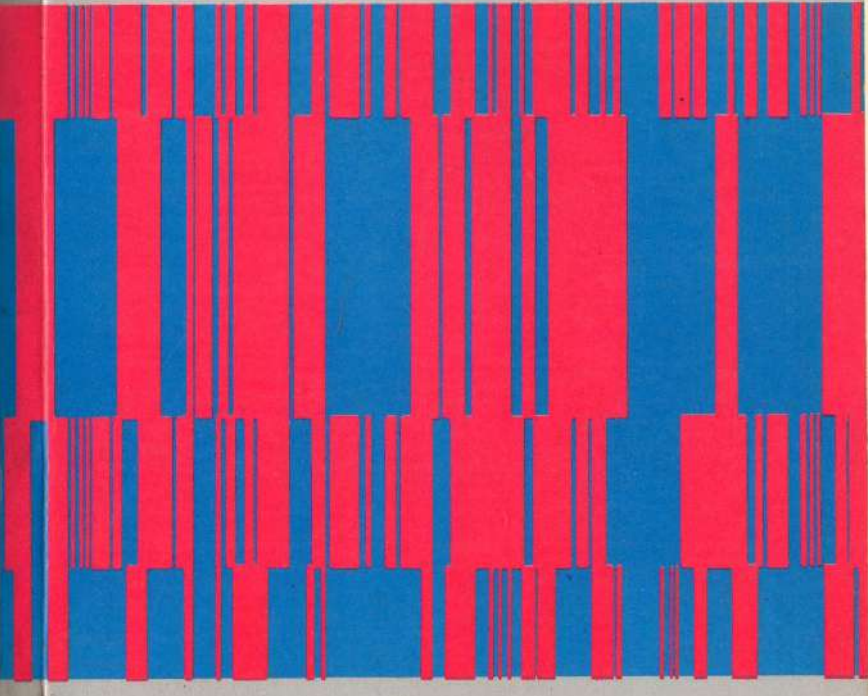
Emile Zola

O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro



ELOS

Emile Zola

O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro

(Introdução, Tradução e Notas
de Italo Caroni e Célia Berrettini)

EDITORA PERSPECTIVA

O ROMANCE EXPERIMENTAL

Cinco destes estudos saíram de início, traduzidos em russo, no *Messager de l'Europe*[1], uma revista de São Petersburgo. Os outros dois, *Do romance* e *Da crítica*, são apenas coletâneas e classificações de artigos publicados no *Le Bien public*[2] e no *Le Voltaire*[3].

Que me seja permitido testemunhar publicamente toda a minha gratidão à grande nação que houve por bem acolher-me e adotar-me, num momento em que nenhum jornal, em Paris, me aceitava nem tolerava minha batalha literária. A Rússia, numa de minhas terríveis horas de provação e de desencorajamento, devolveu-me toda a fé, toda a força, dan-

1. Revista mensal russa, fundada em 1866 e tratando sobretudo de problemas políticos e de história. Na parte literária, teve colaboradores célebres, como Turgueniev e Gontcharov. Nela Zona publicou vários textos críticos e um romance.

2. Jornal parisiense, fundado em 1871. De tendência radical, filia-se ao pensamento de Voltaire e dos Enciclopedistas. Em Literatura, adepto do Naturalismo. Deixa de circular a partir de 1878, sendo substituído pelo *Le Voltaire*.

3. Jornal fundado em 1878, para suceder ao *Le Bien public*. De mesma tendência portanto. A colaboração de Zola estende-se por dois anos, compreendendo, além de numerosos artigos, o romance *Nana*.

do-me uma tribuna e um público, o mais letrado, o mais apaixonado dos públicos. Foi assim que ela me fez, na crítica, o que sou agora. Não posso falar disso sem emoção e lhe conservarei um eterno reconhecimento.

Estes são, pois, artigos de combate, ou mesmo manifestos, escritos no ímpeto da idéia, sem nenhum requinte de retórica. Eles iam passar por uma tradução, fato que me tirava toda preocupação com a forma. Minha primeira idéia foi reescrevê-los, antes de publicá-los na França. Mas, relendo-os, compreendi que devia deixá-los com suas negligências, com o jato de seu estilo de geômetra, sem o que eu poderia desfigurá-los. Ei-los, portanto, tais como me retornaram, atravancados de repetições, soltos às vezes, com excessiva simplicidade na aparência e aridez no raciocínio. Sou tomado por dúvidas; talvez aí se encontrem minhas melhores páginas, pois, encho-me de vergonha quando penso no enorme amontoado de retórica romântica que já tenho atrás de mim.

EMILE ZOLA

Médan, setembro de 1880.

Em meus estudos literários, tenho falado do método experimental, aplicado ao romance e ao drama. A volta à natureza, a evolução naturalista que empolga nosso século, impulsiona aos poucos todas as manifestações da inteligência humana num mesmo caminho científico. Mas, a idéia de uma literatura determinada pela ciência causou surpresa, por não ter sido bem explicitada e compreendida. Parece-me, portanto, útil dizer claramente o que se deve entender, a meu ver, por romance experimental.

Farei aqui tão-somente um trabalho de adaptação, pois, o método experimental foi estabelecido com uma força e uma clareza maravilhosas por Claude Bernard, em sua *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*[1]. Este livro, de um cientista cuja autoridade é decisiva, vai servir-me de base sólida. Nele encontrarei toda a questão tratada, e limitar-me-ei, como argumento irrefutáveis, a dar as citações que me serão necessárias. Será apenas uma compilação de textos, uma vez que pretendo, em todos os pontos, entrincheirar-me atrás de Claude Bernard. No mais das vezes, bastará substituir a palavra "médico" pela palavra "romancista".

1. Cf. nota 2 da Introdução.

para tornar claro o meu pensamento e conferir-lhe o rigor de uma verdade científica.

O que determinou minha escolha, fixando-a na *Introdução*[2], foi justamente o fato da Medicina ser ainda para muitos uma arte, como o romance. Claude Bernard procurou e combateu durante toda a sua vida para fazer a Medicina entrar num caminho científico. Com ele, assistimos ao balbuciar de uma ciência que se desprende pouco a pouco do empirismo para fixar-se na verdade, graças ao método experimental. Claude Bernard demonstra que este método aplicado ao estudo dos corpos brutos, na Química e na Física, deve ser igualmente aplicado ao estudo dos corpos vivos, em Fisiologia e Medicina. Vou tentar provar por minha vez que, se o método experimental conduz ao conhecimento da vida física, ele deve conduzir também ao conhecimento da vida passional e intelectual. É apenas uma questão de graus no mesmo caminho, da Química à Fisiologia, e em seguida, da Fisiologia à Antropologia e à Sociologia. O romance experimental fica na extremidade.

Para maior clareza, julgo necessário resumir brevemente a *Introdução*. Compreender-se-ão melhor as aplicações que farei do texto, quando se conhecer o plano da obra e as matérias de que ela trata.

Após ter declarado que a Medicina entra desde já no caminho científico com apoio na Fisiologia e graças ao método experimental, Claude Bernard estabelece, de início, as diferenças que existem entre as ciências de observação e as ciências de experimentação. E acaba por concluir que a experiência nada mais é do que uma observação provocada. Todo o racio-

2. Zola refere-se à *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*, daqui em diante designada simplesmente por *Introdução*.

cínio experimental é baseado na dúvida, pois, o experimentador não deve ter nenhuma idéia preconcebida diante da natureza e deve conservar sempre sua liberdade de espírito. Ele aceita sem reservas os fenômenos que se produzem, quando estes fenômenos são provados.

Em seguida, na segunda parte, aborda o verdadeiro assunto, demonstrando que a espontaneidade dos corpos vivos não se opõe ao emprego da experimentação. A diferença vem unicamente do fato de que um corpo bruto se encontra no meio exterior e comum, enquanto que os elementos dos organismos superiores banham-se num meio interior e aperfeiçoado, mas dotado de propriedades físico-químicas constantes, como o meio exterior. Assim sendo, há um determinismo absoluto nas condições de existência dos fenômenos naturais, tanto para os corpos vivos, quanto para os corpos brutos. Ele chama "determinismo" a causa que determina o aparecimento dos fenômenos. Esta causa próxima, como ele a chama, nada mais é senão a condição física e material da existência ou da manifestação dos fenômenos. O objetivo do método experimental, o termo de toda pesquisa científica é, portanto, idêntico para os corpos vivos e para os corpos brutos: consiste em encontrar as relações que prendem um fenômeno qualquer à sua causa próxima, ou em outras palavras, em determinar as condições necessárias à manifestação deste fenômeno. A ciência experimental não deve se preocupar com o *porquê* das coisas; ela explica o *como*, e nada mais.

Após ter exposto as considerações experimentais comuns aos seres vivos e aos corpos brutos, Claude Bernard passa às considerações experimentais inerentes aos seres vivos. A grande e única diferença é que, nos organismos dos seres vivos, deve-se considerar um conjunto harmônico dos fenômenos. Ele trata a seguir da prática experimental em seres

vivos, da vivissecção, das condições anatômicas preparatórias, da escolha dos animais, do emprego do cálculo no estudo dos fenômenos, e enfim do laboratório do fisiólogo.

Depois, na última parte da *Introdução*, para apoiar as idéias que formulou, Claude Bernard dá exemplos de investigação experimental fisiológica. Fornece, em seguida, exemplos de crítica experimental fisiológica. E termina indicando os obstáculos filosóficos que a Medicina experimental encontra. Na primeira fila, ele coloca a falsa aplicação da Fisiologia à Medicina, a ignorância científica, bem como certas ilusões do espírito médico. Aliás, conclui dizendo que a Medicina empírica e a Medicina experimental, não sendo de forma alguma incompatíveis, devem ser pelo contrário inseparáveis uma da outra. A última palavra do livro é que a Medicina experimental não responde a nenhuma doutrina médica nem a nenhum sistema filosófico.

Tal é, de modo geral, a carcaça da *Introdução*, despojada de sua carne. Espero que esta rápida exposição bastará para preencher os vazios que minha maneira de ver vai fatalmente produzir; pois, como é natural, só tomarei da obra as citações necessárias para definir e comentar o romance experimental. Repito: trata-se apenas de um terreno no qual me apóio, o terreno mais rico em argumentos e em provas de toda espécie. Só a Medicina experimental, balbuciante ainda, pode nos dar uma idéia exata da literatura experimental que, ainda no ovo, não está nem mesmo na fase do balbuciar.

I

Antes de mais nada, a primeira questão que se coloca é esta: será que em Literatura – onde até aqui apenas a observação parece ter sido empregada – a experiência é possível?

Claude Bernard discute demoradamente observação e experiência. Existe, de início, uma linha demarcatória bem nítida. Ei-la:

> Dá-se o nome de *observador* àquele que aplica processos de investigações simples ou complexos ao estudo de fenômenos que não faz variar e que recolhe por conseguinte tal qual a natureza lhos oferece; dá-se o nome de *experimentador* àquele que emprega processos de investigações simples ou complexos para fazer variar ou modificar, com um objetivo qualquer, os fenômenos naturais, e fazê-los aparecer em circunstâncias ou condições nas quais a natureza não os apresentava.

Por exemplo, a Astronomia é uma ciência de observação, porque não se concebe um astrônomo agindo sobre os astros; enquanto que a Química é uma ciência de experimentação, pois, o químico age sobre a natureza e a modifica. Esta é, segundo Claude Bernard, a única distinção realmente importante que separa o observador do experimentador.

Não me é possível segui-lo na discussão das diferentes definições dadas até hoje. Como eu disse, Claude Bernard acaba por concluir que a experiência nada mais é, no fundo, do que uma observação provocada. Ou, citando-o:

No método experimental, a busca dos fatos, isto é, a investigação, é sempre acompanhada de um raciocínio, de modo que, freqüentemente, o experimentador faz uma experiência para controlar ou verificar o valor de uma idéia experimental. Logo, pode-se dizer que, neste caso, a experiência é uma observação provocada com um objetivo de controle.

De resto, para conseguir determinar o que pode haver de observação e de experimentação no romance naturalista, bastam-me os trechos seguintes:

O observador constata pura e simplesmente os fenômenos que tem diante dos olhos... Ele deve ser o fotógrafo dos fenômenos; sua observação deve representar exatamente a natureza... Ele escuta a natureza e escreve o que ela dita. Mas, uma vez constatado o fato e bem observado o fenômeno, surge a idéia, intervém o raciocínio, e o experimentador aparece para interpretar o fenômeno. O experimentador é aquele que, em virtude de uma interpretação mais ou menos provável, mas antecipada, dos fenômenos observados, institui a experiência de maneira que, na ordem lógica das previsões, ela forneça um resultado que sirva de controle da hipótese ou idéia preconcebida... A partir do momento em que o resultado da experiência se manifesta, o experimentador encontra-se em face de uma verdadeira observação, que ele provocou, e que, como toda observação, deve ser constatada sem idéia preconcebida. O experimentador deve então desaparecer, ou melhor, transformar-se instantaneamente em observador; e é apenas quando ele tiver constatado os resultados da experiência – exatamente como os de uma observação ordinária – que o intelecto reaparecerá para raciocinar, comparar e julgar se a hipótese experimental se verifica ou se infirma por estes mesmos resultados.

Todo o mecanismo aí vem exposto. Ele é um tanto complicado e leva Claude Bernard a dizer:

Quando tudo isso se passa ao mesmo tempo na cabeça de um cientista que se entrega à investigação numa ciência tão confusa quanto o é ainda a Medicina, há um tal emaranhamento entre o que resulta

da observação e o que pertence à experiência, que seria impossível, e inútil aliás, querer analisar cada um dos termos desta mistura indestrinçável.

Em suma, pode-se dizer que a observação "mostra" e que a experiência "instrui".

Pois bem, voltando ao romance, vemos também que o romancista é feito de um observador e de um experimentador. Nele, o observador apresenta os fatos tal qual os observou, define o ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver. Depois, o experimentador surge e institui a experiência, quer dizer, faz as personagens evoluírem numa história particular, para mostrar que a sucessão dos fatos será tal qual a exige o determinismo dos fenômenos estudados. Trata-se quase sempre de uma experiência "para ver", como a designa Claude Bernard. O romancista sai em busca de uma verdade. Tomarei como exemplo a figura do Barão Hulot, em *A Prima Bette*[1], de Balzac. O fato geral observado por Balzac é a violenta desordem que o temperamento amoroso de um homem causa a si mesmo, à sua família e à sociedade. Tendo escolhido este assunto, Balzac partiu dos fatos observados, e depois instituiu a experiência, submetendo Hulot a uma série de provas, fazendo-o passar por certos meios, para mostrar o funcionamento do mecanismo de sua paixão. É, portanto,

1. *La Cousine Bette*, um dos romances incluídos nas "Cenas da Vida Parisiense" e publicado em 1847. Pode-se discutir a interpretação aqui defendida por Zola. É a inveja da prima Bette que a leva a urdir intrigas maquiavélicas para se vingar dos parentes ricos. No caso do Barão Hulot, sua vingança consiste em favorecer uma inclinação para a luxúria. Bette é a heroína e, por isso mesmo, seu nome constitui o título do romance.

evidente que neste caso não há apenas observação, mas que há também experimentação: Balzac não se limita estritamente – como um fotógrafo – aos fatos recolhidos, visto que ele intervém de maneira direta para colocar a personagem em condições que permanecem sob seu controle. O problema consiste em saber o que determinada paixão, agindo num certo meio e em certas circunstâncias, produzirá sob o ponto de vista do indivíduo e da sociedade; e um romance experimental, *A Prima Bette* por exemplo, é simplesmente o relatório da experiência que o romancista reproduz sob as vistas do público. Em suma, toda a operação consiste em pegar os fatos na natureza e depois estudar o mecanismo dos fatos, agindo sobre os mesmos pelas modificações das circunstâncias e dos meios, sem nunca se afastar das leis da natureza. Ao término, há o conhecimento do homem – conhecimento científico – em sua ação individual e social.

Estamos talvez longe das certezas da Química e mesmo da Fisiologia. Ainda não conhecemos de forma alguma os reativos que decompõem as paixões e que permitem analisá-las. Freqüentemente lembrarei, neste estudo, que o romance experimental é mais jovem que a Medicina experimental, a qual aliás acaba de nascer. Mas não pretendo constatar os resultados adquiridos e desejo simplesmente expor claramente um método. Se o romancista experimental ainda caminha às palpadelas na mais obscura e complexa das ciências, isto não impede tal ciência de existir. É inegável que o romance naturalista, tal qual o concebemos agora, é uma experiência verdadeira que o romancista faz com o homem, apoiando-se na observação.

Aliás, esta opinião não é apenas minha; é também a de Claude Bernard. Ele diz, a certa altura:

Na prática da vida, os homens nada mais fazem senão realizar experiências uns com os outros.

E – o que é mais conclusivo – eis aqui toda a teoria do romance experimental:

Quando raciocinamos sobre nossos próprios atos, temos um guia seguro, porque temos consciência do que pensamos e do que sentimos. Mas se quisermos julgar os atos de um outro homem e saber o móbil que o faz agir, é bem diferente. É bem verdade que temos diante dos olhos os movimentos deste homem e suas manifestações, que são, com certeza absoluta, os modos de expressão de sua sensibilidade e de sua vontade. Além do que admitimos também que há uma relação necessária entre os atos e sua causa; mas qual é esta causa? Não a sentimos em nós, não temos consciência dela como quando se trata de nós mesmos; somos, portanto, obrigados a interpretá-la, supô-la através dos movimentos que vemos e das palavras que ouvimos. Devemos então controlar os atos deste homem, uns pelos outros; para isso, consideramos como ele age em tal circunstância e, em uma palavra, recorremos ao método experimental.

Tudo o que evidenciei linhas atrás está resumido nesta última frase, que é de um cientista.

Citarei ainda esta imagem de Claude Bernard, que me impressionou muito: "O experimentador é o juiz de instrução da natureza"[2]. Nós romancistas somos os juízes de instrução dos homens e de suas paixões.

Mas imagine-se esta primeira clareza que jorra, quando nos colocamos sob o ponto de vista do método experimental aplicado ao romance, com todo o rigor científico que a maté-

2. Em francês, "le juge d'instruction". A tradução "juiz de instrução" é aproximada. Pelos textos jurídicos consultados, concluímos que se trata do juiz preparador do processo, ou seja, aquele que dirige o processo no período de discussão e elucidação dos fatos que antecedem o julgamento.

ria comporta hoje! Uma crítica estúpida que nos tem sido feita, a nós escritores naturalistas, é de querermos ser unicamente fotógrafos. Por mais que declaremos que admitimos o temperamento e a expressão pessoal, continuam a nos responder com argumentos imbecis sobre a impossibilidade de ser estritamente verdadeiro, sobre a necessidade de arranjar os fatos para constituir uma obra de arte qualquer. Pois bem, com a aplicação do método experimental ao romance, cessam todas as querelas. A idéia de experiência traz em si a idéia de modificação. Partimos realmente dos fatos verdadeiros, que constituem nossa base indestrutível; mas, para mostrar o mecanismo dos fatos, temos que produzir e dirigir os fenômenos. Esta é nossa parte de invenção e de gênio na obra. Assim, sem precisar recorrer às questões da forma e do estilo, que examinarei mais tarde, constato desde já que, quando empregamos o método experimental em nossos romances, devemos modificar a natureza, sem sair da natureza. Se nos reportarmos à definição: "A observação mostra, a experiência instrui", podemos desde já reclamar para nossos livros esta elevada lição da experiência.

O escritor, longe de ser diminuído, se engrandece singularmente. Uma experiência, mesmo a mais simples, é sempre baseada numa idéia, nascida por sua vez de uma observação. Como diz Claude Bernard:

> A idéia experimental não é de modo algum arbitrária, nem puramente imaginária; ela deve ter sempre um ponto de apoio na realidade observada, isto é, na natureza.

É sobre esta idéia, e sobre a dúvida, que ele baseia todo o método.

> O aparecimento da idéia experimental, diz ele mais adiante, é totalmente espontâneo, e sua natureza inteiramente individual; é

um sentimento particular, um *quid proprium*, que constitui a originalidade, a invenção ou o gênio de cada um.

Em seguida, ele faz da dúvida a grande alavanca científica.

O duvidador é o verdadeiro cientista; ele duvida apenas de si mesmo e de suas interpretações, mas crê na ciência; ele admite até, nas ciências experimentais, um *criterium* ou um princípio abstrato, o determinismo dos fenômenos, que é absoluto tanto nos fenômenos dos corpos vivos quanto nos dos corpos brutos.

Portanto, em vez de encerrar o romancista em liames estreitos, o método experimental abandona-o totalmente à sua inteligência de pensador e a todo seu gênio de criador. Ele terá que ver, compreender, inventar. Um fato observado fará eclodir a idéia da experiência que deve instituir, do romance que deve escrever, para chegar ao conhecimento completo de uma verdade. Em seguida, quando tiver discutido e fixado o plano da experiência, julgará os resultados a cada minuto, com a liberdade de espírito de um homem que só aceita os fatos conformes ao determinismo dos fenômenos. Ele tomou a dúvida como ponto de partida, para chegar ao conhecimento absoluto; e só deixa de duvidar, quando o mecanismo da paixão, desmontado e montado de novo, funciona segundo leis fixadas pela natureza. Não há trabalho mais amplo nem mais livre para o espírito humano. Veremos mais adiante as fraquezas dos escolásticos, dos sistemáticos e dos teóricos do ideal, ao lado do triunfo dos experimentadores.

Resumo esta primeira parte, repetindo que os romancistas naturalistas observam e experimentam, e que todo seu trabalho nasce da dúvida em que se colocam diante das verdades mal conhecidas, dos fenômenos inexplicados, até que

uma idéia experimental desperte bruscamente um dia seu gênio e os impele a instituir uma experiência, para analisar os fatos e dominá-los.

II

Este é, portanto, o método experimental. Mas durante muito tempo se negou que ele pudesse ser aplicado aos corpos vivos. Aqui está o ponto importante da questão, que passo a examinar com Claude Bernard. O raciocínio será, em seguida, dos mais simples: se o método experimental pôde ser transposto da Física e da Química para a Fisiologia e a Medicina, ele pode sê-lo da Fisiologia para o romance naturalista.

Cuvier[1] – para se citar apenas este cientista – pretendia que a experimentação, aplicável aos corpos brutos, não o era aos corpos vivos; a Fisiologia, segundo ele, devia ser puramente uma ciência de observação e de dedução anatômica. Os vitalistas[2] ainda admitem uma força vital, que estaria, nos corpos vivos, em luta constante com as forças físico-

1. Georges Cuvier, naturalista francês (1769-1832), membro e secretário da Academia das Ciências, professor do Collège de France e considerado como o criador da Anatomia Comparada e da Paleontologia. Balzac, que o considerava como um grande poeta, desenvolve, no romance *A Pele de Onagro*, a sensação de vertigem provocada pela leitura de seus tratados geológicos.

2. Adeptos do *vitalismo*, doutrina que crê na existência de um princípio vital distinto da alma e do organismo e do qual dependem as atividades orgânicas. De origem remota, o vitalismo tinha ainda grande aceitação em princípios do século passado.

-químicas e que neutralizaria a ação destas. Claude Bernard, pelo contrário, nega qualquer força misteriosa e afirma que a experimentação é aplicável em tudo.

> Proponho-me, diz ele, a estabelecer que a ciência dos fenômenos da vida não pode ter outras bases que não as da ciência dos fenômenos dos corpos brutos e que, neste aspecto, não há nenhuma diferença entre os princípios das ciências biológicas e os das ciências físico-químicas. Com efeito, o objetivo buscado pelo método experimental é o mesmo em toda parte e consiste em ligar, através da experiência, os fenômenos naturais às suas condições de existência ou às suas causas próximas.

Parece-me inútil entrar nas explicações e raciocínios complicados de Claude Bernard. Eu disse que ele insistia sobre a existência de um meio interior no ser vivo.

> Na experimentação com os corpos brutos, diz ele, basta levar em conta um só meio, o meio cósmico exterior; enquanto nos seres vivos elevados há que se considerar pelo menos dois meios: o meio exterior ou extraorgânico, e o meio interior ou intra-orgânico. A complexidade devida à existência de um meio orgânico interior é a única razão das grandes dificuldades que encontramos na determinação experimental dos fenômenos da vida e na aplicação dos meios capazes de a modificar.

E ele parte disso, para estabelecer que existem leis fixas para os elementos fisiológicos, mergulhados no meio interior, como existem leis fixas para os elementos químicos, mergulhados no meio exterior. Assim sendo, pode-se experimentar com o ser vivo, como com o ser bruto; o essencial é colocar-se nas condições desejadas.

Eu insisto, porque – repetindo – o ponto importante da questão reside nisso. Falando dos vitalistas, Claude Bernard escreve:

Eles consideram a vida como uma influência misteriosa e sobrenatural que age arbitrariamente, libertando-se de todo determinismo, e tacham de materialistas todos os que se esforçam para reduzir os fenômenos vitais a condições orgânicas e físico-químicas determinadas. São idéias falsas que não é fácil extirpar, quando se alojam numa mente; só os progressos da ciência as farão desaparecer.

E ele coloca este axioma:

Nos seres vivos, tanto quanto nos corpos brutos, as condições de existência de todo fenômeno são determinadas de uma maneira absoluta.

Vou limitar-me, para não complicar excessivamente o raciocínio. Eis, portanto, o progresso da ciência. No século passado, uma aplicação mais exata do método experimental cria a Química e a Física, que se desprendem do irracional e do sobrenatural. Graças à análise, descobre-se que há leis fixas: os fenômenos são dominados. Depois, um novo passo é dado. Os corpos vivos, nos quais os vitalistas ainda admitiam uma influência misteriosa, são por sua vez reduzidos ao mecanismo geral da matéria. A ciência prova que as condições de existência de todo fenômeno são as mesmas nos corpos vivos e nos corpos brutos; e desta forma a Fisiologia adquire pouco a pouco as certezas da Química e da Física. Mas, devemos parar aí? Evidentemente não. Quando se tiver provado que o corpo do homem é uma máquina, cujos mecanismos o experimentador poderá desmontar e montar de novo à vontade, será necessário passar aos atos passionais e intelectuais do homem. Entraremos então no domínio que pertencia até agora à Filosofia e à Literatura; será a conquista definitiva, pela ciência, das hipóteses dos filósofos e dos escritores. Temos a Química e a Física experimentais; teremos a Fisiologia experimental; mais tarde ainda teremos

o romance experimental. Esta é uma progressão que se impõe e seu termo final é fácil de se prever desde hoje. Tudo está interligado; foi preciso partir do determinismo dos corpos brutos para se chegar ao determinismo dos corpos vivos; e, uma vez que cientistas como Claude Bernard demonstram agora que leis fixas regem o corpo humano, pode-se anunciar, sem medo de errar, a hora em que as leis do pensamento e das paixões serão por sua vez formuladas. Um mesmo mecanismo deve reger a pedra dos caminhos e o cérebro do homem.

Esta opinião encontra-se na *Introdução*. Nunca será demais repetir que tiro meus argumentos de Claude Bernard. Após ter explicado que fenômenos muito especiais podem ser o resultado da união ou da associação cada vez mais complexa dos elementos organizados, ele escreve:

> Estou convencido que os obstáculos que envolvem o estudo experimental dos fenômenos psicológicos são devidos em grande parte a dificuldades desta ordem; pois, apesar de sua natureza maravilhosa e da delicadeza de suas manifestações, é impossível, a meu ver, não incluir os fenômenos cerebrais, como todos os fenômenos dos corpos vivos, nas leis de um determinismo científico.

Isso é claro. Mais tarde, com certeza, a ciência encontrará este determinismo de todas as manifestações cerebrais e sensuais do homem.

Desde já a ciência entra, portanto, no nosso domínio de romancistas, nós que somos agora analistas do homem, em sua ação individual e social. Continuamos, pelas nossas observações e experiências, o trabalho do fisiólogo que continuou o do físico e do químico. Praticamos, de certa forma, a Psicologia científica, para completar a Fisiologia científica; e, para acabar a evolução, temos tão-somente que trazer para nossos estudos sobre a natureza e o homem o instrumento

decisivo do método experimental. Em uma palavra, devemos trabalhar com os caracteres, as paixões, os fatos humanos e sociais, como o químico e o físico trabalham com os corpos brutos, como o fisiólogo, trabalha com os corpos vivos. O determinismo domina tudo. É a investigação científica, é o raciocínio experimental que combate, uma por uma, as hipóteses dos idealistas, e substitui os romances de pura imaginação pelos romances de observação e de experimentação.

Por certo, não tenho aqui a intenção de formular leis. No estado atual da ciência do homem, a confusão e a obscuridade são ainda muito grandes para se arriscar a menor síntese. Tudo o que se pode dizer é que há um determinismo absoluto para todos os fenômenos humanos. Assim sendo, a investigação é um dever. Possuímos o método, devemos ir em frente, mesmo se uma vida inteira de esforços propiciar apenas a conquista de uma parcela de verdade. Vejam a Fisiologia: Claude Bernard fez grandes descobertas, e morreu confessando que não sabia nada ou quase nada. Em cada página, ele confessa as dificuldades de sua tarefa:

> Nas relações dos fenômenos, diz ele, tal qual a natureza no-las oferece, reina sempre uma complexidade maior ou menor. Neste aspecto, a complexidade dos fenômenos minerais é muito menor que a dos fenômenos vitais; por isso, as ciências que estudam os corpos brutos se constituíram mais depressa. Nos corpos vivos, os fenômenos são de uma complexidade enorme, além do que a mobilidade das propriedades vitais os torna mais difíceis de entender e de determinar.

Que dizer então das dificuldades que deve encontrar o romance experimental, o qual tira da Fisiologia os estudos sobre os órgãos mais complexos e mais delicados, e que trata das manifestações mais elevadas do homem, como indivíduo e como membro social? Evidentemente, a análise se complica

muito mais. Portanto, se a Fisiologia está se constituindo hoje, é natural que o romance experimental esteja ainda em seus primeiros passos. Ele é previsto como uma conseqüência fatal da evolução científica do século; mas é impossível baseá-lo em leis seguras. Quando um Claude Bernard fala "das verdades, restritas e precárias da ciência biológica", pode-se muito bem confessar que as verdades da ciência do homem, sob o ponto de vista do mecanismo intelectual e passional, são mais precárias e restritas ainda. Estamos balbuciando, somos os recém-chegados; mas isto deve ser apenas um aguilhão a mais para nos impelir a estudos exatos, levando-se em conta que temos o instrumento, o método experimental, e que nosso objetivo é bem nítido: conhecer o determinismo dos fenômenos e dominar estes fenômenos.

Sem me arriscar a formular leis, julgo que a questão da hereditariedade tem uma grande influência nas manifestações intelectuais e passionais do homem. Também dou uma importância considerável ao meio. Seria preciso abordar as teorias de Darwin[3]; mas isto é apenas um estudo geral sobre o método experimental aplicado ao romance, e eu me perderia, se quisesse entrar em pormenores. Direi apenas uma palavra sobre os meios. Acabamos de ver a importância decisiva dada por Claude Bernard ao estudo do meio intra-orgânico, que se deve levar em conta, quando se quer encontrar o determi-

3. Charles Darwin, naturalista inglês (1809-1882) que coletou imensa documentação durante viagem exploratória de cinco anos através da América do Sul e ilhas do Pacífico. Sua obra capital, bastante controvertida, – *Da Origem das Espécies por Via de Seleção Natural* (1859) – lançou as bases da teoria transformista. A influência da doutrina darwinista em Zola é bem discutida na obra de De Lattre, já mencionada: *Le Réalisme Selon Zola. Archéologie d'une Intelligence.*

nismo dos fenômenos nos seres vivos. Pois bem, no estudo de uma família, de um grupo de seres vivos, creio que o meio social tem igualmente uma importância capital. Um dia, a Fisiologia nos explicará possivelmente o mecanismo do pensamento e das paixões; saberemos como funciona a máquina individual do homem, como ele pensa, como ele ama, como ele vai da razão à paixão e à loucura. Mas, estes fenômenos, estes fatos do mecanismo dos órgãos que agem sob a influência do meio interior, não se produzem, externamente, de modo isolado e no vazio. O homem não está só, ele vive numa sociedade, num meio social; assim, para nós romancistas, este meio social modifica constantemente os fenômenos. Aliás, nosso grande estudo reside nisso, no trabalho recíproco da sociedade sobre o indivíduo e do indivíduo sobre a sociedade. Para o fisiólogo, o meio exterior e o meio interior são puramente químicos e físicos, o que permite encontrar facilmente suas leis. Ainda não estamos em condições de provar que o meio social também é apenas químico e físico. Ele o é certamente, ou antes, ele é o produto variável de um grupo de seres vivos que, estes sim, estão absolutamente submetidos às leis físicas e químicas que regem tanto os corpos vivos quanto os corpos brutos. Assim sendo, veremos que podemos agir sobre o meio social, se agirmos sobre os fenômenos que tivermos dominado no homem. E é isto que constitui o romance experimental: possuir o mecanismo dos fenômenos do homem, mostrar a engrenagem das manifestações intelectuais e sensuais, tal qual a Fisiologia no-las explicará, sob as influências da hereditariedade e das circunstâncias-ambiente, e depois mostrar o homem vivendo no meio social que ele mesmo produziu, que modifica todos os dias, e no seio do qual experimenta por sua vez uma transformação contínua. Assim, portanto, nós nos apoiamos

na Fisiologia, tomamos o homem isolado das mãos do fisiólogo para continuar a solução do problema e resolver cientificamente a questão de se saber como se comportam os homens, desde que estão em sociedade.

Estas idéias gerais bastam para nos guiar hoje. Mais tarde, quando a ciência tiver caminhado, quando o romance experimental tiver dado resultados decisivos, algum crítico especificará o que eu me limito a indicar hoje.

Aliás, Claude Bernard confessa quanto é difícil a aplicação do método experimental aos seres vivos.

> O corpo vivo, diz ele, sobretudo nos animais elevados, nunca cai em indiferença físico-química com o meio exterior; ele possui um movimento incessante, uma evolução orgânica espontânea e constante na aparência, e embora esta evolução tenha necessidade das circunstâncias exteriores para se manifestar, ela é independente de tais circunstâncias em sua marcha e em sua modalidade.

E ele conclui, como eu já disse:

> Em resumo, somente nas condições físico-químicas do meio interior é que encontraremos o determinismo dos fenômenos exteriores da vida.

Mas sejam quais forem as complexidades que se apresentem, mesmo quando se produzem fenômenos especiais, a aplicação do método experimental permanece rigorosa. Se os fenômenos vitais têm uma complexidade e uma aparente diferença daqueles dos corpos brutos, eles só apresentam esta diferença em virtude das condições determinadas ou determináveis que lhes são próprias. Portanto, se as ciências vitais devem diferir das outras por suas aplicações e suas leis especiais, elas não se distinguem pelo método científico.

Cabe-me ainda dizer uma palavra sobre os limites traçados por Claude Bernard para a ciência. Para ele, ignoraremos sempre o *porquê* das coisas; só podemos saber o *como*. É o que ele explica nestes termos:

A natureza de nosso espírito nos leva a procurar a essência ou o *porquê* das coisas. Nisso, visamos mais longe do que o alvo que nos é dado atingir, pois a experiência nos ensina logo que não devemos ir além do *como*, isto é, além da causa próxima ou das condições de existência dos fenômenos.

Mais adiante, ele dá este exemplo:

Se não podemos saber *porque* o ópio e seus alcalóides fazem dormir, poderemos conhecer o mecanismo deste sono e saber *como* o ópio ou seus princípios fazem dormir, pois o sono só acontece porque a substância ativa vai se pôr em contato com certos elementos orgânicos, modificando-os.

E a conclusão prática é esta:

A ciência tem justamente o privilégio de nos ensinar aquilo que ignoramos, substituindo o sentimento pela razão e pela experiência, e mostrando-nos claramente o limite de nosso conhecimento atual. Mas, graças a uma maravilhosa compensação, na medida em que rebaixa assim nosso orgulho, a ciência aumenta nosso poder.

Todas estas considerações são estritamente aplicáveis ao romance experimental. Para não se perder em especulações filosóficas, para substituir as hipóteses idealistas pela lenta conquista do desconhecido, ele deve ater-se à busca do *porquê*[4] das coisas. Tal é seu papel exato, e é disso que, vamos ver, ele tira sua razão de ser e sua moral.

4. O *porquê*, aqui, surpreende. Toda a argumentação de Zola tende a provar o contrário (cf. pp. 27, 51-62, 68): Zola conclama

Cheguei, portanto, ao ponto seguinte: o romance experimental é uma conseqüência da evolução científica do século; ele continua e completa a Fisiologia, a qual se apóia por sua vez na Química e na Física; ao estudo do homem abstrato, do homem metafísico, ele opõe o estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio. O romance experimental é, em uma palavra, a literatura de nossa idade científica, como a literatura clássica e romântica correspondeu a uma idade de escolástica e de teologia. Agora, vou abordar o importante problema de aplicação e de moral.

sempre o romancista experimental a seguir o exemplo do cientista,
 interessando-se apenas pelo *como*.

III

O objetivo do método experimental, em Fisiologia e em Medicina, é estudar os fenômenos, com o intuito de dominá-los. Em cada página da *Introdução*, Claude Bernard insiste sobre esta idéia. Como ele o declara:

> Toda a filosofia natural se resume nisso: conhecer as leis dos fenômenos. Todo o problema experimental se resume nisto: prever e dirigir os fenômenos.

Mais adiante, ele dá um exemplo:

> Não bastará ao médico experimentador, como ao médico empírico, saber que a quinquina cura a febre; mas o que lhe importa, sobretudo, é saber o que é a febre e descobrir o mecanismo pelo qual a quinquina faz esta cura. Tudo isso importa para o médico experimentador, porque, assim que ele o souber, a cura da febre pela quinquina não será mais um fato empírico e isolado, mas um fato científico. Este fato se prenderá então a condições que o associarão a outros fenômenos, e seremos assim conduzidos ao conhecimento das leis do organismo e à possibilidade de regular suas manifestações.

O exemplo se torna mais expressivo no caso da sarna.

> Hoje, que a causa da sarna é conhecida e determinada experimentalmente, tudo se tornou científico, e o empirismo desapareceu. . . Curamos sempre e sem exceção, quando nos colocamos nas condições experimentais conhecidas para atingir este objetivo.

Portanto, este é o objetivo, esta é a moral, na Fisiologia e na Medicina experimentais: tornar-se mestre da vida para dirigi-la. Admitamos que a ciência tenha caminhado, que a conquista do desconhecido seja completa: a idade científica que Claude Bernard viu em sonho estará realizada. Desta forma, o médico será mestre das doenças; ele curará infalivelmente e agirá sobre os corpos vivos para a felicidade e o vigor da espécie. Entrar-se-á num século em que o homem todo-poderoso terá subjugado a natureza e utilizará suas leis para fazer reinar sobre esta terra a maior soma possível de justiça e de liberdade. Não há objeto mais nobre, mais elevado, nem maior. Nosso papel de ser inteligente reside nisso: penetrar o como das coisas, para nos tornarmos superiores às coisas e reduzi-las ao estado de mecanismos obedientes.

Pois bem, este sonho do fisiólogo e do médico experimentador é também o do romancista que aplica o método experimental ao estudo natural e social do homem. Nosso objetivo é o deles; queremos, nós também, ser mestres dos fenômenos dos elementos intelectuais e pessoais, para poder dirigi-los. Somos, em uma palavra, moralistas experimentadores, mostrando, pela experiência, de que modo uma paixão se comporta num meio social. No dia em que detivermos o mecanismo desta paixão, poderemos tratá-la e reduzi-la, ou pelo menos torná-la a mais inofensiva possível. Eis onde se encontram a utilidade prática e a elevada moral de nossas obras naturalistas, que fazem experiências com o homem, que desmontam e tornam a montar peça por peça a máquina humana, para fazê-la funcionar sob a influência dos meios. Quando os tempos tiverem caminhado, quando possuirmos as leis, bastará agir sobre os indivíduos e sobre os meios, se quisermos chegar ao melhor estado social. É assim que

fazemos sociologia prática e que nosso trabalho auxilia as ciências políticas e econômicas. Não conheço, repito-o, trabalho mais nobre nem de aplicação mais vasta. Ser mestre do bem e do mal, regular a vida, regular a sociedade, resolver com o tempo todos os problemas do socialismo, e, sobretudo, trazer bases sólidas para a justiça, resolvendo pela experiência as questões de criminalidade, não é ser os operários mais úteis e mais morais do trabalho humano?

Comparemos por um instante o trabalho dos romancistas idealistas ao nosso; e aqui a palavra idealistas indica os escritores que saem da observação e da experiência para basearem suas obras no sobrenatural e no irracional, que admitem em suma forças misteriosas, fora do determinismo dos fenômenos. Claude Bernard responderá de novo por mim:

> O que distingue o raciocínio experimental do raciocínio escolástico é a fecundidade do primeiro e a esterilidade do outro. O escolástico, justamente, que acredita ter certeza absoluta, não chega a nada; concebe-se isto, posto que, por um princípio absoluto, ele se coloca fora da natureza, na qual tudo é relativo. Ao passo que o experimentador, que duvida sempre e acredita não possuir certeza absoluta a respeito de nada, consegue dominar os fenômenos que o circundam e estender seu poder sobre a natureza.

Daqui a pouco, voltarei a esta questão do ideal que nada mais é, em suma, do que a questão do indeterminismo. Claude Bernard diz, com razão:

> A conquista intelectual do homem consiste em diminuir e recalcar o indeterminismo, na medida em que, com a ajuda do método experimental, ele ganha terreno contra o determinismo.

Este é o verdadeiro trabalho que nos cabe, a nós romancistas experimentadores: ir do conhecido ao desconhecido,

para nos tornarmos mestres da natureza; enquanto que os romancistas idealistas permanecem, por *parti pris*, no desconhecido, graças a todo tipo de preconceitos religiosos e filosóficos, com o pretexto estupeficante de que o desconhecido é mais nobre e mais belo do que o conhecido. Se nosso trabalho, por vezes cruel, se nossos quadros terríveis necessitassem desculpas, eu encontraria ainda em Claude Bernard este argumento decisivo:

> Só chegaremos a generalizações verdadeiramente fecundas e luminosas sobre os fenômenos vitais na medida em que nós mesmos fizermos experiências e revolvermos o terreno fétido ou palpitante da vida, no hospital, na sala de aula e no laboratório. Se fosse necessário apresentar uma comparação que exprimisse minha maneira de pensar sobre a ciência da vida, eu diria que ela é um soberbo salão, todo resplandescente de luz, ao qual só se pode chegar passando por uma comprida e horrorosa cozinha.

Volto a insistir sobre a expressão "moralistas experimentadores", que empreguei para designar os romancistas naturalistas. Fiquei impressionado sobretudo com uma página da *Introdução*, aquela em que o autor fala do *circulus* vital. Citando:

> Os órgãos musculares e nervosos mantêm a atividade dos órgãos que preparam o sangue; mas o sangue por sua vez nutre os órgãos que o produzem. Existe desta forma uma solidariedade orgânica ou social que mantém uma espécie de movimento perpétuo, até que o desarranjo ou o cessar da ação de um elemento vital necessário rompa o equilíbrio e acarrete uma perturbação ou uma parada na atividade da máquina animal. O problema do médico experimentador consiste, portanto, em achar o determinismo simples de um desarranjo orgânico, isto é, descobrir o fenômeno inicial... Veremos como um deslocamento no organismo ou um desarranjo, dos mais complexos na aparência, pode ser reduzido a um determinismo simples inicial que provoca em seguida determinismos mais complexos.

Aqui também basta trocar as palavras "médico experimentador" por "romancista experimentador", e todo o trecho se aplica exatamente a nossa literatura naturalista. O *circulus* social é idêntico ao *circulus* vital: na sociedade, tanto quanto no corpo humano, existe uma solidariedade que liga os diferentes membros, os diferentes órgãos, entre si, de tal modo que, se um órgão apodrece, muitos outros são atingidos e uma doença muito complexa se declara. Assim sendo, quando em nossos romances fazemos experiência sobre uma ferida grave que envenena a sociedade, procedemos como o médico experimentador: tentamos encontrar o determinismo simples inicial, para chegar depois ao determinismo complexo cuja ação ocorreu em seguida. Vamos retomar o exemplo do Barão Hulot, em *A Prima Bette*. Vejam o resultado final, o desfecho do romance: uma família inteira destruída e ocorrência de vários tipos de dramas secundários, sob a ação do temperamento amoroso de Hulot. É neste temperamento que se encontra o determinismo inicial. Com a gangrena de um simples membro, Hulot, logo tudo se estraga ao seu redor, o *circulus* social se emperra, a saúde da sociedade fica comprometida. Por isso, como Balzac deu ênfase à figura do Barão Hulot, como a analisou com escrupuloso cuidado! A experiência visa sobretudo a ele, porque era necessário tornar-se mestre do fenômeno desta paixão para dirigi-la. Admitamos que se possa curar Hulot, ou pelo menos contê-lo e torná-lo inofensivo; de imediato, o drama não tem mais razão de ser, fica restabelecido o equilíbrio, ou melhor dizendo, a saúde do corpo social. Logo, os romancistas naturalistas são realmente moralistas experimentadores.

E chego, assim, à grave crítica com a qual muitos acreditam prostrar os romancistas naturalistas, tratando-os de fatalistas. Quantas vezes nos quiseram provar que, como

não aceitávamos o livre-arbítrio e como o homem era para nós uma simples máquina animal que age sob a influência da hereditariedade e dos meios, estávamos caindo num fatalismo grosseiro e rebaixando a humanidade à categoria de um rebanho que caminha sob o cajado do destino! É necessário esclarecer: não somos fatalistas, somos deterministas, o que não é de forma alguma a mesma coisa. Claude Bernard explica muito bem os dois termos:

> Demos o nome de determinismo à causa próxima ou determinante dos fenômenos. Jamais agimos sobre a essência dos fenômenos da natureza, mas apenas sobre seu determinismo, e pelo simples fato de agirmos sobre o determinismo, este difere do fatalismo, sobre o qual não poderíamos agir. O fatalismo supõe a manifestação necessária de um fenômeno que independe de suas condições, enquanto que o determinismo é a condição necessária de um fenômeno cuja manifestação não é forçada. Uma vez que a procura do determinismo dos fenômenos é colocada como o princípio fundamental do método experimental, já não há mais materialismo nem espiritualismo, e tampouco matéria bruta ou matéria viva; há apenas fenômenos dos quais é preciso determinar as condições, isto é, as circunstâncias que desempenham, com relação a estes fenômenos, o papel de causa próxima.

Isto é decisivo. Nada mais fazemos do que aplicar este método em nossos romances; somos, portanto, deterministas que procuramos determinar experimentalmente as condições dos fenômenos, sem nunca sairmos, em nossa investigação, das leis da natureza. Como o diz muito bem Claude Bernard, desde que podemos agir, e desde que agimos realmente sobre o determinismo dos fenômenos, modificando os meios, por exemplo, não somos fatalistas.

Eis, portanto, bem caracterizado o papel moral do romancista experimentador. Muitas vezes eu disse que não tínhamos que tirar uma conclusão de nossas obras, e isto

significa que nossas obras trazem em si suas conclusões. Um experimentador não tem que concluir, porque, justamente, a experiência conclui por ele. Cem vezes, se necessário, ele repetirá a experiência diante do público, a explicará, mas não terá que indignar-se, nem aprovar pessoalmente: tal é a verdade, tal é o mecanismo dos fenômenos; compete à sociedade continuar produzindo ou não este fenômeno, conforme seu resultado seja útil ou perigoso. Não se concebe – já o disse em outro lugar – um cientista zangando-se contra o azoto, porque o azoto é impróprio para a vida; ele suprime o azoto, quando este é nocivo, e nada mais. Como nosso poder não é o mesmo que o deste cientista, como nós somos experimentadores, sem sermos práticos, devemos contentar-nos em procurar o determinismo dos fenômenos sociais, deixando para os legisladores, para os homens de aplicação, o cuidado de dirigir mais cedo ou mais tarde estes fenômenos, de modo a desenvolver os bons e reduzir os maus, sob o ponto de vista da utilidade humana.

Resumo, agora, nosso papel de moralistas experimentadores. Mostramos o mecanismo do útil e do nocivo, definimos o determinismo dos fenômenos humanos e sociais, para que se possa um dia dominar e dirigir estes fenômenos. Em uma palavra, trabalhamos com todo o século na grande obra que é a conquista da natureza, a potência do homem decuplicada. E vejam, comparado ao nosso, o trabalho dos escritores idealistas, que se apóiam no irracional e no sobrenatural, e cujos enlevos são seguidos, um a um, de uma profunda queda no caos metafísico. Somos nós que estamos com a força, somos nós que estamos com a moral.

IV

O que me fez escolher a *Introdução*, eu já disse, é que a Medicina ainda é vista por muitas pessoas como uma arte. Claude Bernard prova que ela deve ser uma ciência. Assistimos assim à eclosão de uma ciência, espetáculo muito instrutivo em si mesmo, e que nos prova que o domínio científico está se alargando e ganhando todas as manifestações da inteligência humana. Visto que a Medicina, que era uma arte, está se tornando uma ciência, porque a própria Literatura não se tornaria uma ciência, graças ao método experimental?

Convém observar que tudo está ligado; que, se o terreno do médico experimentador é o corpo do homem nos fenômenos de seus órgãos, em estado normal e em estado patológico, nosso terreno é igualmente o corpo do homem nos seus fenômenos cerebrais e sensuais, em estado sadio e em estado mórbido. Já que não nos atemos mais ao homem metafísico da idade clássica, temos que levar em conta as novas idéias de nossa época sobre a natureza e a vida. Continuamos fatalmente, repito, o trabalho do fisiólogo e do médico, os quais continuaram o do físico e o do químico. Assim sendo, entramos na ciência. Deixo de lado a questão do sentimento e da forma, da qual falarei mais adiante.

Vejamos, de início, o que Claude Bernard diz da Medicina:

Certos médicos pensam que a Medicina só pode ser conjetural, e concluem que o médico é um artista que deve suprir o indeterminismo dos casos particulares através de seu gênio, de seu talento pessoal. Estas são idéias anticientíficas, contra as quais é preciso se levantar com todas as forças porque são elas que contribuem para fazer a Medicina estagnar no estado em que está há tanto tempo. Todas as ciências começaram sendo, necessariamente, conjeturais; hoje existem ainda em cada ciência partes conjeturais. A Medicina continua sendo conjetural em quase tudo, não o nego; mas quero apenas dizer que a ciência moderna deve fazer esforços para sair deste estado provisório que não constitui um estado científico definitivo, nem para a Medicina nem para as outras ciências. O estado científico demorará mais para se constituir e será mais difícil de se obter em Medicina, por causa da complexidade dos fenômenos; mas o objetivo do médico cientista é, em sua ciência como em todas as outras, reduzir o indeterminado ao determinado.

Aí está, no seu conjunto, o mecanismo do nascimento e do desenvolvimento de uma ciência. O médico ainda é tratado de artista porque, em Medicina, um lugar enorme é deixado às conjeturas. Naturalmente, o romancista fará mais jus ao nome de artista, uma vez que se encontra mais imerso ainda no indeterminado. Se Claude Bernard confessa que a complexidade dos fenômenos impedirá por muito tempo a Medicina de se constituir em estado científifo, que será então do romance experimental, onde os fenômenos são mais complexos ainda? Mas isto não impedirá o romance de trilhar o caminho científico, de obedecer à evolução geral do século.

Aliás, o próprio Claude Bernard indicou as evoluções do espírito humano.

O espírito humano, diz ele, nos diversos períodos de sua evolução, passou sucessivamente pelo sentimento, pela razão e pela experiência. De início, o sentimento, impondo-se à razão, criou as verdades de fé, isto é a teologia. A razão ou filosofia, que sobrepujou em

seguida, deu à luz a escolástica. Por fim, a experiência, isto é, o estudo dos fenômenos naturais, ensinou ao homem que as verdades do mundo exterior não se encontram formuladas, à primeira vista, nem no sentimento nem na razão. Estes são apenas nossos guias indispensáveis; mas, para obter tais verdades, é preciso necessariamente descer na realidade objetiva das coisas onde elas estão escondidas em sua forma de fenômeno. Foi assim que apareceu, pelo progresso natural das coisas, o método experimental, que reúne tudo e que se apóia sucessivamente nos três ramos deste tripé imutável: o sentimento, a razão, a experiência. Na busca da verdade, por meio deste método, o sentimento sempre tem a iniciativa e engendra a idéia *a priori* ou intuição; a razão ou o raciocínio desenvolve depois a idéia e deduz suas conseqüências lógicas. Mas se o sentimento deve ser aclarado pelas luzes da razão, a razão por sua vez deve ser guiada pela experiência[1].

Transcrevi esta página inteira, porque ela é da maior importância. Ela distingue nitidamente, no romance experimental, a parte da personalidade do romancista, excluído o estilo. Se o sentimento é o ponto de partida do método experimental, e se a razão intervém em seguida para chegar à experiência e para ser controlada por ela, o gênio do experimentador domina tudo; é isto, aliás, que faz com que o método experimental, inerte em outras mãos, se tenha tornado um instrumento tão possante nas mãos de Claude Bernard. Acabo de dizer a palavra: o método experimental não é nada mais do que um instrumento; o realizador, a idéia que ele traz na mente é que faz a obra-prima. Já citei estas linhas:

É um sentimento especial, um *quid proprium* que constitui a originalidade, a invenção ou o gênio de cada um.

1. Através desta longa citação de Claude Bernard, Zola subscreve a famosa lei comtiana dos três estados teóricos sucessivos pelos quais passam os conhecimentos humanos. Lei que se tornou um dos fundamentos do espírito positivista.

Eis, portanto, a parte reservada ao gênio no romance experimental. Como diz novamente Claude Bernard:

> A idéia é a semente; o método é o solo que lhe fornece as condições para se desenvolver, prosperar e dar seus melhores frutos, segundo a natureza.

Tudo se reduz depois a uma questão de método. Se você permanece na idéia *a priori*, e no sentimento, sem apoiá-lo na razão e sem verificá-lo pela experiência, você é poeta, arrisca hipóteses que não podem ser provadas por nada, debate-se no indeterminismo penosamente e sem utilidade, de modo nocivo às vezes. Ouça estas linhas da *Introdução:*

> O homem é naturalmente metafísico e orgulhoso; e pode ter acreditado que as criações ideais de seu espírito, que correspondem a seus sentimentos, representavam também a realidade. De onde se conclui que o método experimental não é em nada primitivo nem natural ao homem, e que foi apenas depois de ter divagado por muito tempo em discussões teológicas e escolásticas que o homem acabou reconhecendo a esterilidade de seus esforços neste caminho. Percebeu, então, que não dita leis à natureza, porque não possui em si mesmo o conhecimento e o *criterium* das coisas exteriores; e compreendeu que para chegar à verdade, deve, pelo contrário, estudar as leis naturais e submeter suas idéias, quando não sua razão, à experiência, isto é, ao *criterium* dos fatos.

Que acontece então com o gênio, no romancista experimentador? Permanece sendo o gênio, a idéia *a priori*, mas é controlado pela experiência. Como é natural, a experiência não pode destruir o gênio, ela o confirma, pelo contrário. Consideremos um poeta. Será que, para que ele seja dotado de gênio, é necessário que seu sentimento, ou que sua idéia *a priori* seja falsa? Evidentemente não, pois, o gênio de um homem será tanto maior quanto mais a experiência tiver

provado a verdade de sua idéia pessoal. Foi realmente necessário nossa era de lirismo, nossa doença romântica, para se medir o gênio de um homem pela quantidade de tolices e de loucuras que ele pôs em circulação[2]. Concluo dizendo que, de agora em diante, em nosso século de ciência, o gênio deve ser posto à prova pela experiência.

Esta é nossa controvérsia com os escritores idealistas. Eles partem sempre de uma fonte irracional qualquer, tal como uma revelação, uma tradição ou uma autoridade convencional. Como Claude Bernard o declara:

> Não se deve admitir nada de oculto; só existem fenômenos e condições de fenômenos.

Nós, os escritores naturalistas, submetemos cada fato à observação e à experiência; enquanto que os escritores idealistas admitem influências misteriosas que escapam à análise, e permanecem por isso no desconhecido, fora das leis da natureza. Esta questão do ideal, cientificamente, reduz-se à questão do indeterminado e do determinado. Tudo o que não sabemos, tudo o que nos escapa ainda, é o ideal; e o alvo de nosso esforço humano é reduzir dia a dia o ideal, conquistar a verdade ao desconhecido. Somos todos idealistas, se se entende com isso que nos ocupamos com o ideal. Mas, chamo idealistas àqueles que se refugiam no desconhecido

2. Uma das grandes lutas de Zola foi contra a "doença romântica", esse excesso de lirismo e idealismo que, no seu entender, causaram muitos danos a várias gerações de intelectuais. Assim, julgou-se no direito de prevenir a juventude de seu tempo contra a idolatria de Victor Hugo e da retórica romântica. "Lettre à la jeunesse", segundo ensaio do volume *O Romance Experimental*, ilustra bem esta sua polêmica.

pelo prazer de nele estar, que só têm gosto pelas hipóteses mais arriscadas e que desdenham submetê-las ao controle da experiência, sob o pretexto que a verdade está neles e não nas coisas. Estes, repito, fazem um trabalho vão e nocivo, enquanto que o observador e o experimentador são os únicos que trabalham para o poder e a felicidade do homem, tornando-o pouco a pouco mestre da natureza. Não há nem nobreza, nem dignidade, nem beleza, nem moralidade no fato de não saber, de mentir, de pretender que se é tanto maior quanto mais se eleva no erro e na confusão. Somente as obras elevadas e morais são obras de verdade.

A única coisa que se deve aceitar é o que chamarei de aguilhão do ideal. É certo que nossa ciência é bem pequena ainda, ao lado da massa enorme de coisas que ignoramos. O imenso desconhecido que nos circunda só nos deve inspirar o desejo de penetrá-lo, de explicá-lo, graças aos métodos científicos. E não se trata apenas dos cientistas; todas as manifestações da inteligência humana se tocam, todos os nossos esforços tendem à necessidade de nos tornarmos mestres da verdade. É o que Claude Bernard exprime muito bem, quando escreve:

> As ciências possuem todas, se não um método próprio, pelo menos procedimentos especiais, e além disso, servem de instrumentos umas às outras. A Matemática serve de instrumento à Física, à Química, à Biologia, em proporções diversas; a Física e a Química servem de instrumentos possantes à Fisiologia e à Medicina. Neste socorro mútuo que as ciências se prestam, convém distinguir o cientista que faz avançar cada ciência, daquele que se serve dela. O físico e o químico não são matemáticos por empregarem o cálculo; o fisiólogo não é químico nem físico por usar reagentes químicos ou instrumentos de Física, da mesma forma que o químico e o físico não são fisiólogos por estudarem a composição ou as propriedades de certos líquidos e tecidos animais ou vegetais.

Tal é a resposta que dá Claude Bernard por nós, romancistas naturalistas, aos críticos que zombaram de nossas pretensões à ciência. Não somos nem químicos, nem físicos, nem fisiólogos; somos simplesmente romancistas que nos apoiamos nas ciências. Por certo, nossa pretensão não é fazer descobertas na Fisiologia, que não praticamos; mas, tendo que estudar o homem, acreditamos que não podemos nos dispensar de levar em conta as novas verdades fisiológicas. E acrescentarei que os romancistas são certamente os trabalhadores que se apóiam no maior número possível de ciências, pois eles tratam de tudo e devem saber tudo, uma vez que o romance se tornou uma investigação geral sobre a natureza e sobre o homem. Eis como fomos levados a aplicar o método experimental ao nosso trabalho, a partir do momento em que este método se tornou o mais possante instrumento da investigação. Resumimos a investigação, lançamo-nos na conquista do ideal, empregando todos os conhecimentos humanos.

Fica bem entendido que eu falo aqui do *como* das coisas, e não do *porquê*. Para um cientista experimentador, o ideal que procura reduzir – o indeterminado – está sempre no *como*. Ele deixa para os filósofos o outro ideal, o do *porquê*, o qual ele não tem esperança de determinar um dia. Acho que os romancistas experimentadores não se devem tampouco preocupar com este desconhecido, se não quiserem se perder nas loucuras dos poetas e dos filósofos. Já é um trabalho suficientemente extenso procurar conhecer o mecanismo da natureza, sem se preocupar por enquanto com a origem deste mecanismo. Se conseguirmos conhecê-lo um dia, será sem dúvida graças ao método, e o melhor é, portanto, começar pelo começo, pelo estudo dos fenômenos, em vez de esperar que uma súbita revelação nos entregue o segredo do mundo. Somos operários, deixamos aos especu-

ladores o desconhecido do *porquê*, no qual eles se debatem em vão há séculos, e limitamo-nos ao desconhecido do *como*, que diminui a cada dia diante de nossa investigação. O único ideal que deve existir para nós, romancistas experimentadores, é aquele que podemos conquistar.

Aliás, na lenta conquista deste desconhecido que nos rodeia, confessamos humildemente o estado de ignorância em que nos encontramos. Estamos começando a andar para frente, nada mais; e nossa única força verdadeira está no método. Claude Bernard, após ter confessado que a Medicina experimental ainda está balbuciando, não hesita, na prática, em dar um lugar considerável à medicina empírica.

> No fundo, diz ele, o empirismo, isto é, a observação ou a experiência fortuita, foi a origem de todas as ciências. Nas ciências complexas da humanidade, o empirismo governará necessariamente a prática durante muito mais tempo do que nas ciências simples.

E Claude Bernard não vê nenhuma dificuldade em aceitar que, à cabeceira de um doente, quando o determinismo do fenômeno patológico não é encontrado, o melhor ainda é agir empiricamente; o que, aliás, corresponde ao caminhar natural de nossos conhecimentos, posto que o empirismo precede fatalmente o estado científico de um conhecimento. É claro que, se os médicos devem se ater ao empirismo em quase todos os casos, a isso também devemos nos ater com muito mais razão, nós, os romancistas, cuja ciência é mais complexa e está menos fixada. Não se trata, – repetindo ainda uma vez – de forjar em bloco a ciência do homem, como indivíduo e como membro social; trata-se de sair pouco a pouco, e com todas as tentativas necessárias, da obscuridade em que nos encontramos a nosso respeito, felizes quando, em meio a tantos erros, podemos fixar uma

verdade. Nós experimentamos; isso quer dizer que devemos durante muito tempo ainda empregar o falso para chegar ao verdadeiro.

Tal é o modo de pensar dos fortes. Claude Bernard combate com altivez aqueles que querem ver no médico unicamente um artista. Ele conhece a objeção habitual daqueles que procuram olhar a medicina experimental "como uma concepção teórica cuja realidade prática não é justificada ainda por nada, porque nenhum fato demonstra que se possa alcançar em Medicina a precisão científica das ciências experimentais". Mas sem se deixar perturbar, ele demonstra que "a Medicina experimental nada mais é do que o desabrochar natural da investigação médica prática, dirigida por um espírito científico". E eis sua conclusão:

> Sem dúvida, estamos longe da época em que a Medicina se terá tornado científica; mas isso não nos impede de conceber essa possibilidade e de fazer todo nosso esforço para tender a isso, procurando desde hoje introduzir na Medicina o método que deve nos conduzir a tal fim.

Tudo isso, como não me cansarei de repetir, aplica-se exatamente ao romance experimental. Ponham aqui também a palavra "romance" em lugar da palavra "Medicina" e o trecho permanece verdadeiro.

Dirigirei à nova geração literária que está crescendo, estas elevadas e corajosas palavras de Claude Bernard. Não conheço palavras mais viris:

> A Medicina está destinada a sair aos poucos do empirismo, e ela sairá, da mesma forma que todas as outras ciências, pelo método experimental. Esta convicção profunda sustenta e dirige minha vida científica. Não dou ouvidos à voz dos médicos que pedem que se lhes explique experimentalmente o sarampo e a escarlatina e que acreditam

tirar disso um argumento contra o emprego do método experimental em Medicina. Estas objeções desencorajadouras e negativas derivam em geral de espíritos sistemáticos ou preguiçosos que preferem descansar sobre seus sistemas ou adormecer nas trevas, em vez de trabalhar e esforçar-se para sair dessa situação. O caminho experimental tomado pela Medicina é hoje definitivo. Com efeito, ele não é de forma alguma o resultado da influência efêmera de um determinado sistema pessoal, mas sim o resultado da evolução científica da própria Medicina. São as minhas convicções a este respeito, e que procuro incutir no espírito dos jovens médicos que seguem meus cursos no Collège de France...[3] É preciso, antes de tudo, infundir nos jovens o espírito científico e iniciá-los nas noções e tendências das ciências modernas.

Freqüentemente, escrevi as mesmas palavras, dei os mesmos conselhos, e os repetirei aqui:

Só o método experimental pode tirar o romance das mentiras e dos erros em que ele se arrasta. Toda a minha vida literária foi dirigida por esta convicção. Não dou ouvidos à voz dos críticos que me pedem para formular as leis da hereditariedade nas personagens e as da influência dos meios. Os que me fazem estas objeções negativas e desencorajadouras, dirigem-nas a mim apenas por preguiça de espírito, por teimosia na tradição, por apego mais ou menos consciente a crenças filosóficas e religiosas... O caminho experimental tomado pelo romance é hoje definitivo. Com efeito, ele não é de forma alguma o resultado da influência efêmera de um determinado sistema pessoal, mas sim o resultado da evolução científica do próprio estudo do homem. São as minhas convicções a este respeito, e que procuro incutir no espírito dos jovens escritores que me lêem, pois eu julgo que é preciso, antes de tudo, infundir-lhes o espírito científico e iniciá-los nas noções e tendências das ciências modernas.

3. Cf. notas 2 e 3 da "Introdução" do tradutor.

V

Antes de concluir, resta-me tratar de diversos pontos secundários.

O que convém frisar principalmente é o caráter impessoal do método. Criticava-se Claude Bernard por se dar ares de inovador, e ele respondia com seu elevado tirocínio:

> Não tenho absolutamente a pretensão de ter sido o primeiro a propor a aplicação da Fisiologia à Medicina. Isso foi recomendado desde há muito tempo, e numerosas tentativas foram feitas neste sentido. Em meus trabalhos e em meu ensino no Collège de France, nada mais faço senão seguir uma idéia que já traz frutos em sua aplicação à Medicina.

Foi isso que eu mesmo respondi, quando afirmaram que eu me colocava como inovador, como chefe de escola. Disse então que não trazia nada e que tentava simplesmente, em meus romances e na minha crítica, aplicar o método científico, há muito tempo em uso. Mas, naturalmente, fingiram não me ouvir e continuaram a falar de minha vaidade e ignorância.

O que eu repeti vinte vezes, — que o Naturalismo não era uma fantasia pessoal, que ele era o próprio movimento da inteligência do século — Claude Bernard o diz também, com mais autoridade, e talvez nele se acredite:

A revolução que o método experimental operou nas ciências, escreve ele, consiste em ter substituído a autoridade pessoal por um *criterium* científico. A característica do método experimental é depender apenas de si mesmo, porque contém em si seu critério, que é a experiência. Ele não reconhece outra autoridade a não ser a dos fatos e se liberta da autoridade pessoal.

Por conseguinte, não há mais teoria:

A idéia tem de ficar sempre independente; não se deve acorrentá-la com crenças filosóficas ou religiosas e nem tampouco com crenças científicas. É preciso ser ousado e livre na manifestação das idéias, perseguir a própria intuição e não se deter nos temores pueris da contradição das teorias... É preciso modificar a teoria para adaptá-la à natureza, e não a natureza para adaptá-la à teoria.

Donde uma abertura incomparável:

O método experimental é o método científico que proclama a liberdade do pensamento. Ele não apenas sacode o jugo filosófico e teológico, mas também recusa a autoridade científica pessoal. Isso não é de forma alguma orgulho nem jactância; o experimentador, pelo contrário, faz ato de humildade negando a autoridade pessoal, pois ele duvida também de seus próprios conhecimentos e submete a autoridade dos homens às da experiência e das leis da natureza.

Eis por que já disse tantas vezes que o Naturalismo não é uma escola; que não se encarna, por exemplo, no gênio de um homem, nem nas extravagâncias de um grupo, como o Romantismo, e que consiste simplesmente na aplicação do método experimental ao estudo da natureza e do homem. Assim sendo, o que há é apenas uma vasta evolução, uma marcha para a frente na qual todo mundo é operário segundo seu gênio. Admitem-se todas as teorias, e a teoria que vence é aquela que explica mais coisas. Não parece existir via literária e científica mais larga nem mais direta. Todos, grandes

e pequenos, nela se movem livremente, trabalhando para a investigação comum, cada um na sua especialidade, e não reconhecendo outra autoridade que não a dos fatos, provada pela experiência. Portanto, no Naturalismo, não poderia haver nem inovadores nem chefes de escola. Há simplesmente trabalhadores, uns mais poderosos que outros.

Claude Bernard exprime assim a desconfiança que se deve manter face às teorias:

> É preciso ter uma fé robusta e não crer; explico-me, dizendo que na ciência é preciso crer firmemente nos princípios e duvidar das fórmulas; com efeito, por um lado temos certeza que o determinismo existe, mas nunca estamos certos de detê-lo. É preciso ser inabalável quanto aos princípios da ciência experimental (determinismo), mas não crer de modo absoluto nas teorias.

Citarei ainda o trecho seguinte, no qual ele anuncia o fim dos sistemas:

> A Medicina experimental não é um outro sistema de Medicina, mas, pelo contrário, a negação de todos os sistemas. Com efeito, o advento da Medicina experimental terá como resultado fazer desaparecer da ciência todas as visões individuais, para substituí-las por teorias impessoais e gerais que serão, como nas outras ciências, apenas uma coordenação regular e raciocinada dos fatos fornecidos pela experiência.

Será exatamente a mesma coisa para o romance experimental.

Se Claude Bernard se defende da acusação de ser um inovador, ou antes, um inventor, que traz uma teoria pessoal, também insiste muitas vezes sobre o perigo que representaria para um cientista o fato de se preocupar com sistemas filosóficos.

Para o experimentador fisiólogo, diz ele, não pode haver nem espiritualismo nem materialismo. Estas palavras pertencem a uma filosofia natural que envelheceu e cairão em desuso pelo próprio progresso da ciência. Jamais conheceremos o espírito ou a matéria, e se coubesse aqui, eu mostraria facilmente que, tanto de um lado como do outro, chega-se logo a negações científicas; donde resulta que todas as considerações desta espécie são ociosas e inúteis. Para nós, trata-se tão-somente de estudar fenômenos, conhecer as condições materiais de suas manifestações e determinar as leis destas manifestações.

Eu disse que, no romance experimental, o melhor seria limitarmo-nos a este ponto de vista estritamente científico, se quiséssemos basear nossos estudos num terreno sólido. Não sair do *como*, não se apegar ao *porquê*. Contudo, é certo que nem sempre podemos escapar a esta necessidade de nossa inteligência, a esta curiosidade inquieta que nos leva a querer conhecer a essência das coisas. Acho que devemos então aceitar o sistema filosófico que melhor se adapte ao estado atual das ciências, mas simplesmente de um ponto de vista especulativo. Por exemplo, o transformismo é atualmente o sistema mais racional, aquele que se baseia mais diretamente em nosso conhecimento da natureza. Atrás de uma ciência, atrás de qualquer manifestação da inteligência humana, há sempre, apesar do que diz Claude Bernard, um sistema filosófico mais ou menos nítido. Podemos não nos apegarmos a ele devotamente e limitarmo-nos aos fatos, prestes a modificar o sistema, se os fatos o quiserem. Mas o sistema não deixa por isso de existir, e ele existe tanto mais quanto menos avançada e sólida é a ciência. Para nós, romancistas experimentadores, que ainda estamos balbuciando, a hipótese é inevitável. (A propósito, daqui a pouco tratarei de papel da hipótese na Literatura.)

De qualquer forma, embora rejeite os sistemas filosóficos, na aplicação, Claude Bernard reconhece a necessidade da Filosofia.

> Sob o ponto de vista científico, a Filosofia representa a eterna inspiração da razão humana rumo ao conhecimento do desconhecido. Assim sendo, os filósofos circunscrevem-se sempre às questões em controvérsia e às regiões elevadas, limites superiores das ciências. Desse modo, comunicam ao pensamento científico um movimento que o vivifica e enobrece; fortificam o espírito, desenvolvendo-o através de uma ginástica intelectual geral, ao mesmo tempo em que o voltam incessantemente para a inesgotável solução dos grandes problemas; e conservam assim a sede do desconhecido e o fogo sagrado da investigação, que jamais devem extinguir-se num cientista.

O trecho é belo, mas nunca se disse em melhores termos aos filósofos que suas hipóteses são pura poesia. Claude Bernard considera evidentemente os filósofos, – entre os quais se orgulha de ter muitos amigos – como músicos, às vezes geniais, cuja música encoraja os cientistas durante seus trabalhos, inspirando-lhes o fogo sagrado das grandes descobertas. Entregues a si mesmos, cantariam sempre e jamais encontrariam uma verdade.

Deixei de lado, até aqui, a questão da forma no escritor naturalista[1], porque é ela justamente que particulariza a Literatura. No escritor, o gênio encontra-se não apenas no sentimento, na idéia *a priori*, mas está também na forma, no estilo. Entretanto, a questão do método e a questão da retórica são distintas. E o Naturalismo, digo-o de novo, consiste unicamente no método experimental, na observação e expe-

1. Sobre a forma, no romance experimental, a segunda parte deste volume – *O Naturalismo no Teatro* – traz outros subsídios interessantes.

riência aplicadas à Literatura. A retórica, por enquanto, não tem nada a ver aqui. Fixemos o método, que deve ser comum, e aceitemos depois nas letras todas as retóricas que se produzirem; consideremo-las como expressões dos temperamentos literários dos escritores.

Ou, – para exprimir minha opinião de modo bem nítido – dá-se hoje uma preponderância exagerada à forma. Eu teria muita coisa a dizer sobre este assunto, mas isso ultrapassaria os limites deste estudo. No fundo, acho que o método atinge a própria forma, e que uma linguagem nada mais é do que uma lógica, uma construção natural e científica. Escreverá melhor, não aquele que galopar estouvadamente através das hipóteses, mas aquele que caminhar direto no meio das verdades. Estamos atualmente podres de lirismo, acreditamos muito erradamente que o grande estilo é feito de um deslumbramento sublime, sempre prestes a dar cambalhotas na demência. O grande estilo é feito de lógica e de clareza.

Por isso, Claude Bernard, que atribui aos filósofos um papel de músicos tocando a *Marselhesa* das hipóteses, enquanto os cientistas se arrojam no assalto ao desconhecido, tem mais ou menos a mesma idéia sobre os artistas e sobre os escritores. Tenho observado que muitos cientistas, e dos maiores, muito ciosos da certeza científica que detêm, querem desta forma resumir a Literatura ao ideal. Eles mesmos parecem sentir a necessidade de um recreio para mentiras, após seus trabalhos exatos, e se deleitam com as hipóteses mais arriscadas e ficções que, como sabem, são perfeitamente falsas e ridículas. É uma música de flauta, que permitem que se toque para eles. Assim, Claude Bernard teve razão em dizer:

> As produções literárias e artísticas não envelhecem nunca, enquanto expressões de sentimentos imutáveis como a natureza humana.

Com efeito, a forma basta para imortalizar uma obra; o espetáculo de uma individualidade possante interpretando a natureza numa linguagem soberba permanecerá interessante para todas as idades; mas, sob este mesmo ponto de vista, também se lerá sempre um grande cientista, porque o espetáculo de um grande artista que soube escrever é exatamente tão interessante quanto o de um grande poeta. Por mais que se tenha enganado em suas hipóteses, ele fica em pé de igualdade com o poeta que, com toda certeza, se enganou também. O que se deve dizer é que nosso domínio não é feito unicamente de sentimentos imutáveis como a natureza humana, pois, resta em seguida fazer funcionar o verdadeiro mecanismo destes sentimentos. Não esgotamos nosso assunto ao descrevermos a cólera, a avareza, o amor; toda a natureza e todo o homem nos pertencem, não apenas em seus fenômenos, mas também nas causas destes fenômenos. Sei muito bem que se trata de um campo imenso, cuja entrada quiseram nos barrar; mas rompemos estas barreiras e triunfamos agora nesse campo. Eis por que não aceito as palavras seguintes de Claude Bernard:

> Quanto às artes e às letras, a personalidade domina tudo. Trata-se de uma criação espontânea do espírito, e isso não tem mais nada em comum com a constatação dos fenômenos naturais, nos quais nosso espírito nada deve criar.

Surpreendo aqui um cientista dos mais ilustres, na contingência de recusar às letras a entrada do domínio científico. Não sei de que letras ele quer falar, ao definir uma obra literária como

> Uma criação espontânea do espírito, que não tem nada em comum com a constatação dos fenômenos naturais.

Talvez se refira à poesia lírica, pois não teria escrito a frase pensando no romance experimental, nas obras de Balzac e de Stendhal. Limito-me a repetir o que já disse: se deixarmos de lado a forma, o estilo, o romancista experimentador nada mais é senão um cientista especial que emprega o instrumento dos outros cientistas, a observação e a análise. Nosso domínio é o mesmo que o do fisiólogo, exceto que é mais vasto. Como ele, nós trabalhamos com o homem, pois tudo faz crer – e o próprio Claude Bernard o reconhece – que os fenômenos cerebrais podem ser determinados como os outros fenômenos. É verdade que Claude Bernard pode dizer-nos que flutuamos em plena hipótese; mas não lhe ficaria bem disso concluir que nunca chegaremos à verdade, pois ele se bateu durante toda sua vida para fazer da Medicina uma ciência, da Medicina, que a grande maioria de seus confrades consideram como uma arte.

Definamos agora com nitidez o romancista experimentador. Claude Bernard dá a definição seguinte do artista:

> O que é um artista? É um homem que realiza numa obra de arte uma idéia ou um sentimento que lhe é pessoal.

Repudio inteiramente esta definição. Assim, caso eu representasse um homem andando de cabeça no chão, teria feito uma obra de arte, se tal fosse meu sentimento pessoal? Eu seria um louco, e nada mais. É preciso, pois, acrescentar que o sentimento pessoal do artista fica submetido ao controle da verdade. Assim chegamos à hipótese. O artista parte do mesmo ponto que o cientista; ele se coloca diante da natureza, tem uma idéia *a priori* e trabalha segundo esta idéia. Ele só se separa do cientista se levar sua idéia até o fim, sem verificar a sua exatidão pela observação e experiência. Poder-

-se-iam chamar artistas experimentadores aqueles que levassem em conta a experiência; mas, então, se diria que já não são artistas, visto que se considera a arte como a soma de erro pessoal que o artista põe em seu estudo da natureza. Tenho constatado que, a meu ver, a personalidade do escritor só poderia estar na idéia *a priori* e na forma. Ela não pode encontrar-se na teimosia do falso. Admito até que ela esteja na hipótese, mas é preciso esclarecer bem as coisas.

Costuma-se dizer que os escritores devem abrir caminho aos cientistas. Isso é verdade, pois, acabamos de ver que, na *Introdução*, a hipótese e o empirismo precedem e preparam o estado científico, o qual se estabelece em última instância pelo método experimental. O homem começou por arriscar certas explicações dos fenômenos; os poetas disseram sua maneira de sentir e os cientistas vieram em seguida a controlar as hipóteses e fixar a verdade. Trata-se sempre do papel de pioneiros que Claude Bernard atribui aos filósofos. Há nisso um papel nobre, e os escritores ainda têm o dever de preenchê-lo hoje. Mas, fica bem entendido que, todas as vezes que uma verdade é fixada pelos cientistas, os escritores devem abandonar imediatamente sua hipótese para adotar esta verdade; em caso contrário, eles permaneceriam por *parti pris* no erro, sem benefício para ninguém. É assim que, à medida que avança, a ciência nos fornece, a nós escritores, um terreno sólido no qual devemos nos apoiar para nos lançarmos em novas hipóteses. Em uma palavra, todo fenômeno determinado destrói a hipótese, e a substitui, sendo desde então necessário transportar a hipótese mais adiante, no novo desconhecido que se apresentar. Tomarei um exemplo muito simples, para melhor me fazer compreender: está provado que a terra gira em torno do sol; o que se pensaria de um poeta que adotasse a antiga crença, o sol girando em torno da terra?

Evidentemente, se quiser arriscar uma explicação pessoal de um fato, o poeta deverá escolher um fato cuja causa ainda não seja conhecida. Eis, portanto, o que deve ser a hipótese, para nós romancistas experimentadores; temos de aceitar estritamente os fatos determinados, não aventurar sobre estes fatos sentimentos pessoais que seriam ridículos, apoiar-nos no terreno conquistado pela ciência, até o fim; depois, e somente então, diante do desconhecido, exercer nossa intuição e preceder a ciência, prestes a nos enganar às vezes, felizes se trouxermos documentos para a solução dos problemas. Mantenho-me, aliás, no programa prático de Claude Bernard, que é forçado a admitir o empirismo como um tatear necessário. Assim, em nosso romance experimental, poderemos muito bem arriscar hipóteses sobre as questões de hereditariedade e sobre a influência dos meios, após termos respeitado tudo o que a ciência sabe hoje sobre a matéria. Prepararemos os caminhos, forneceremos fatos de observação, documentos humanos que poderão se tornar muito úteis. Um grande poeta lírico exclamava ultimamente que nosso século é o século dos profetas. Sim, até certo ponto; mas deve ficar entendido que os profetas não se apoiarão no irracional nem no sobrenatural. Se os profetas, como sói acontecer, devem colocar em questão as noções mais elementares, arrumar a natureza com um estranho molho filosófico e religioso, ater-se ao homem metafísico, confundir e obscurecer tudo, eles serão apenas, apesar de seu gênio de retóricos, gigantescos Gribouille[2] que ignoram que a gente

2. Tipo popular, sinônimo de ingenuidade e tolice. Termo usado na locução: "fin comme Gribouille qui se jette à l'eau de peur de se mouiller"; logo, tão tolo que vai de encontro ao mal que procura evitar.

se molha quando se joga na água. Em nossos tempos de ciência, profetizar é uma delicada missão, porque não se crê mais nas verdades de revelação e porque, para prever o desconhecido, é preciso começar por conhecer o conhecido.

Eu queria chegar a esta conclusão: se eu definisse o romance experimental, não diria como Claude Bernard que uma obra literária está toda ela na maneira pessoal de sentir, pois, para mim o sentimento pessoal é apenas o impulso primeiro. Em seguida, está a natureza, – que se impõe – pelo menos a parte da natureza cujo segredo a ciência nos entregou, e sobre a qual não temos mais o direito de mentir. O romancista experimentador é, portanto, aquele que aceita os fatos provados, que mostra, no homem e na sociedade, o mecanismo dos fenômenos que a ciência domina, e que faz o seu sentimento pessoal intervir apenas nos fenômenos cujo determinismo ainda não está de forma alguma fixado, procurando controlar o mais que puder este sentimento pessoal, esta idéia *a priori*, pela observação e pela experiência.

Eu não saberia conceber nossa literatura naturalista de outra forma. Falei apenas do romance experimental, mas estou firmemente convencido de que o método, após ter triunfado na História e na Crítica, triunfará em toda parte, no Teatro e mesmo em Poesia. É uma evolução inevitável. A Literatura, diga-se o que se disser, também não está toda ela no operário; está também na natureza, que ela descreve, e no homem, que ela estuda. Ora, se os cientistas mudam as noções da natureza, se eles encontram o verdadeiro mecanismo da vida, eles nos forçam a segui-los, e mesmo a precedê-los, para desempenharmos nosso papel nas novas hipóteses. O homem metafísico está morto, todo o nosso terreno se transforma com o homem fisiológico. Com certeza, a cólera de Aquiles, o amor de Dido, permanecerão como

pinturas eternamente belas; mas eis que somos tomados pela necessidade de analisar a cólera e o amor, e de ver exatamente como funcionam estas paixões no ser humano. O ponto de vista é novo; ele se torna experimental em vez de ser filosófico. Em suma, tudo se resume neste grande fato: o método experimental, nas letras tanto quanto nas ciências, está determinando os fenômenos naturais, individuais e sociais, dos quais a Metafísica tinha dado até aqui apenas explicações irracionais e sobrenaturais.

Coleção ELOS
Dirigida por J. Guinsburg

Programação visual: A. Lizárraga
Produção: Plínio Martins Filho.

Emile Zola

O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro

(Introdução, Tradução e Notas
de Italo Caroni e Célia Berrettini)

EDITORA PERSPECTIVA

pinturas eternamente belas; mas eis que somos tomados pela necessidade de analisar a cólera e o amor, e de ver exatamente como funcionam estas paixões no ser humano. O ponto de vista é novo; ele se torna experimental em vez de ser filosófico. Em suma, tudo se resume neste grande fato: o método experimental, nas letras tanto quanto nas ciências, está determinando os fenômenos naturais, individuais e sociais, dos quais a Metafísica tinha dado até aqui apenas explicações irracionais e sobrenaturais.

O NATURALISMO NO TEATRO

INTRODUÇÃO

Atacando as rígidas convenções do Teatro Clássico francês, pregava o Romantismo a liberdade do gênio, a liberdade na criação. E nós, nas palavras introdutórias à tradução do Prefácio de *Cromwell* de Victor Hugo, salientamos a importância do princípio hugóano da liberdade para as manifestações artísticas, uma vez que autorizava inovações em todos os domínios, se bem que não tenhamos entrado no mérito de tais inovações, que são muitas vezes discutíveis[1]. Reconheçamos, no entanto, que se o Romantismo fez caírem as regras clássicas, aqueles moldes imutáveis dentro dos quais as obras deveriam encaixar-se — no século XVII, Corneille, com sua independência, adaptou-se com dificuldades às imposições estéticas, enquanto Racine soube amoldar-se às convenções cênicas vigentes, tendo concebido um sistema dramático que lhe permitiu mover-se, muito naturalmente, sem feri-las — esse mesmo Romantismo impôs, por sua vez, sua própria concepção, rigorosa, do drama: quanto ao assunto, à técnica e ao fim visado, condenando o teatro à maior rotina. A representação da peça *Burgraves*, de Victor Hugo, em 1843, marca bem a derrocada do drama romântico, e "preludia um longo vazio dramático", malgrado sua "prosperidade

1. *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

material". É a agonia do teatro[2]. E no Prefácio do drama *Henriette Maréchal*, seus autores, Edmond e Jules de Goncourt, vaticinam, em 1879, a morte da arte teatral. Tal decadência se explicaria sobretudo pela ausência de bons dramaturgos interessados na renovação de suas técnicas — ao contrário do que ocorria no romance —, paralela à falta de arrojo dos diretores, sendo que este segundo problema só se resolveria, em 1887, em Paris, com a fundação do Théâtre-Libre, cujo diretor, o criativo André Antoine, põe "um termo ao mito do fim do teatro"[3].

Se o Romantismo pregara a liberdade de criação, o Naturalismo reclama a mesma liberdade: uma *liberdade total*, em que a realidade, a verdade esteja presente, reagindo contra a aguda estagnação que caracterizava o teatro europeu da época. Como bem diz Martin Esslin:

> O apogeu dos movimentos clássico e romântico alemães, da revolução romântica na França se havia coagulado numa rotina morna; o teatro, como verdadeira forma de arte, estava desacreditado[4].

Estagnação, rotina, inconcebíveis se for levada em consideração a veemência do manifesto hugoano. E Zola (1840-1902), o chefe do Naturalismo, no Prefácio da peça extraída do seu romance *Teresa Raquin*, em 1875, critica o estado da arte cênica, vendo-o como conseqüência das criações românticas, quando afirma:

2. MICHEL LIOURE, *Le Drame*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 68.

3. MICHEL LIOURE, *Op. cit.*, p. 71.

4. "Genèse du théâtre contemporain-Nouvelles formes théâtrales", In *Au-delà de l'Absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1970, p. 26.

> As grandes obras de 1830 permanecerão como obras de combate, datas literárias, esforços soberbos, que lançaram por terra a velha armação clássica. Mas agora que tudo está por terra, as capas e as espadas são inúteis; *é tempo de fazer obras com a verdade*. Substituir a tradição clássica pela tradição romântica, não seria saber aproveitar a liberdade que nossos antepassados conquistaram. Não mais deve haver escola; não mais fórmula, não mais clichês de nenhuma espécie. *Não há senão a vida, um campo imenso em que cada um pode estudar e criar à sua maneira.* [O grifo é nosso.]

Com efeito, "a tradição clássica" fora substituída pela "tradição romântica"; o espírito inovador, revolucionário, do Romantismo se esclerosara tanto quanto o movimento anterior, contra o qual reagira, pois uma vez passada a hora de brados de renovação da arte cênica, dramaturgos do momento nada compuseram em termos de originalidade, caindo nas formas já usadas e gastas, seguindo a via da maior banalidade.

Strindberg, que criou, à parte obras surrealistas, peças por ele consideradas naturalistas, como a *Srta. Júlia*, cujo subtítulo é "drama naturalista", ao tecer comentários sobre a monotonia e falta de perspectivas no domínio teatral, nos anos 1860 e 1870, esclarece-nos sobre a situação reinante, sobre o tipo de peça e as condições para que pudesse vir a ser representada:

> A peça devia ter cinco atos, cada ato devendo cobrir cerca de seis folhas de papel, ou seja para a totalidade da peça 5 vezes 24: 124 páginas de papel escolar. As mudanças de cenas no interior de um ato eram pouco apreciadas e consideradas uma fraqueza. Cada ato devia comportar um começo, um meio, um fim. As réplicas, que precediam o fechar da cortina, deviam, graças a esforços oratórios, suscitar aplausos; se a peça era em versos livres, os dois últimos deviam rimar. Na peça, os atores deviam ter sua "vez", constituindo o que se chamava de "cenas", o monólogo era admitido e constituía às vezes um trecho de bravura; uma longa tirada com exaltação ou com

invectivas, uma revelação eram sempre obrigatórias; era necessário também que houvesse relatos – um sonho, uma história, um acontecimento...

Onde, pois, a liberdade tão alardeada por Hugo? Regras substituindo regras; novas imposições tomando lugar de antigas imposições. E as novas já se haviam tornado antigas, se bem que o mesmo Strindberg reconheça que:

> Esta dramaturgia tinha uma certa justificativa e mesmo uma certa beleza; era, em suma, oriunda de Victor Hugo, nos anos trinta e havia sido uma reação contra as abstrações, em desuso, de Racine e Corneille[5].

Ele insiste, porém, na "degeneração" da arte cênica, da mesma forma que Zola.

Considerado chefe do Naturalismo, que não deixou de ser romântico, tendo revelado qualidades que o aproximam de Hugo, sentiu-se atraído por vários autores, entre os quais: Claude Bernard, o filósofo que, na *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*, considerava que a "experimentação" permite o controle das hipóteses e a formulação de leis; Hippolyte Taine que, na *História da Literatura Inglesa*, exprimia a idéia de que cada escritor é determinado pela raça, pelo meio e pelo momento, isto é, pelas circunstâncias históricas particulares de seu tempo; Auguste Comte, com sua doutrina positivista expressa no *Curso de Filosofia Positiva*; Darwin, cuja teoria do transformismo está contida em *Da Origem das Espécies por Via de Seleção Natural*. Não há dúvida, porém, que Claude Bernard serviu "de base sólida" a Zola e atrás de quem o téorico-romancista se "entrincheira",

5. Citado por Martin Esslin, *Op. cit.*, pp. 26-7.

segundo suas próprias palavras, no começo do primeiro texto deste volume, quando expõe as idéias do célebre fisiólogo.

Como se sabe, pretendeu Zola ver no romancista "o experimentador" que verifica leis, a partir da "observação" e suas teorias foram motivo de não raras controvérsias, pois não há dúvida que suas pretensões científicas são vulneráveis à análise e muitos de seus *parti-pris* pseudocientíficos constituem a debilidade de sua obra romancística, marcada pela preocupação de tese a ser defendida. E é curioso que, entre os muitos que criticaram Zola, está justamente Claude Bernard. Zola, no primeiro texto aqui traduzido, transcreve as palavras do eminente fisiólogo, com as quais não concorda, para poder refutá-las. Diz Claude Bernard:

> Quanto às artes e às letras, a personalidade domina tudo. *Trata-se de uma criação espontânea do espírito, e esse não tem mais nada em comum com a constatação dos fenômenos naturais*, nos quais nosso espírito nada deve criar. [O grifo é nosso.]

Ora, Zola, inconformado, revolta-se, pois não compreende "um cientista dos mais ilustres, na contingência de recusar às letras a entrada do domínio científico", e procura entender que o outro se refere apenas à poesia lírica, sendo impossível que tenha pensado no romance experimental e nas obras de Balzac e de Stendhal.

Claude Bernard tem ainda uma definição do artista, que não satisfaz a Zola e que por isso transcreve também no primeiro texto, para corrigi-la:

> O que é um artista? É um homem que realiza numa obra de arte uma idéia ou um sentimento que lhe é pessoal.

E Zola corrige, dizendo que

é preciso acrescentar que o sentimento pessoal do artista fica submetido ao controle da verdade,

mesmo porque ele julga que

todas as vezes que uma verdade é fixada pelos cientistas, os escritores devem abandonar imediatamente sua hipótese para adotar esta verdade.

O Naturalismo no Teatro, o texto agressivo e contundente que ora traduzimos[6], representa com *Nossos Autores Dramáticos* (ambos de 1881) importantes manifestos em que Zola delineia os traços do drama moderno, assinalando as deficiências do teatro romântico e reivindicando para a cena: a verdade humana em toda a sua crueza, a observação exata dos costumes e do homem concreto, uma declamação natural, bem como uma encenação mais realista. Ora, no texto por nós traduzido, Zola parece paradoxalmente aproximar-se, pelo menos no início, de Claude Bernard, aceitando-lhe a opinião que criticara, pois apresenta a seguinte definição da arte, que se tornou um *slogan:*

Certo é que uma obra não será jamais senão um pedaço da natureza visto através de um temperamento.

Uma pergunta se impõe: haverá contradição de Zola, quando, de um lado, prega a busca rigorosa da verdade, a observação objetiva da verdade, sua experimentação, e do outro lado, explicita que esse "pedaço da natureza é visto através de um temperamento", isto é, sob um ponto de vista individual, subjetivo? Objetividade ou subjetividade? Parece a muitos autores que tal contradição é apenas aparente, pois ao utilizar as palavras "documento humano", mostra Zola que

6. O texto vai da página 139 à 173 da edição indicada.

toda a descrição sincera de uma experiência humana, ainda que subjetiva, possui também um valor objetivo, na qualidade de contribuição ao conhecimento do homem por ele mesmo[7].

É o que explicaria – dizem – diferentes posturas de autores: a denúncia do poder despóstico da mulher sobre o homem, num Strindberg; e a defesa acalorada dos direitos femininos, num Ibsen. Ambos os dramaturgos viam, observavam a natureza, através de seu próprio temperamento; e o mesmo – é óbvio – pode e deve ser dito do próprio Zola.

Por mais que Zola tenha querido aproximar o romancista – e o dramaturgo – do cientista, chegando a escrever que, no teatro:

A fórmula clássica me parece bem boa, com a condição que se empregue o método científico para estudar a sociedade atual, como a química estuda os corpos e suas propriedades,

é fora de dúvida que *arte não é ciência*: a arte, por mais que parta de uma realidade, não consegue – ou pouco consegue – apagar a reação emocional do autor-observador, fazendo muitas vezes com que até objetos, dentro de um determinado contexto, se revistam de um valor simbólico. É o caso do alambique no romance de Zola: *A Taberna*.

Zola, que trata de maneira elogiosa o romance de vários de seus colegas, espera a vitória do Naturalismo no teatro, sem o que o teatro desaparecerá, diz ele. Mas tal vitória só ocorreria anos mais tarde, levando a excessos que, por sua vez, provocaram nova reação[8]. E as inovações teatrais se sucede-

7. MARTIN ESSLIN, *Op. cit.*, p. 34.

8. MARTIN ESSLIN, na obra já citada, tratando do teatro contemporâneo e de sua gênese, toma como ponto de partida Zola e o Naturalismo.

ram e se sucedem[9], pois conforme as palavras zolanianas,

uma obra não será jamais senão um pedaço da natureza visto através de um temperamento.

Célia Berrettini

9. Digna de consulta é o livro de Michel Lioure, *Le drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973. O autor, de maneira muito didática, partindo do "drama burguês", passa ao "drama romântico" e ao "drama naturalista", e daí ao "drama simbolista", para chegar ao "drama contemporâneo".

O NATURALISTAMO NO TEATRO

I

Tenho necessidade, antes de tudo, de explicar o que entendo pelo "Naturalismo"? Censuraram-me muito essa palavra, e fingem ainda não compreendê-la. As zombarias são fáceis em tais assuntos. Admito, entretanto, responder, pois não se poderia, sem isso, trazer maior clareza à crítica[1].

Meu grande crime seria o de ter inventado e lançado um termo novo, para designar uma escola literária velha como o mundo. De início, creio não ter inventado a palavra, que estava em uso em várias literaturas estrangeiras; eu a apliquei, no máximo, à evolução atual de nossa literatura nacional. Em seguida, o Naturalismo, afirmam, data das primeiras obras escritas; ora, quem disse alguma vez o contrário? Isso prova simplesmente que ele provém das próprias entranhas da humanidade. Toda a crítica, acrescentam, desde Aristóteles[2] até Boileau[3], estabeleceu o princípio de que uma obra deve

1. Nota-se que Zola, desde o início, se coloca na defensiva, pois eram freqüentes os ataques às suas idéias.

2. Aristóteles (384-322 a.C) é o autor, entre outras, da *Poética* que, através dos séculos, inspiraria tantos teóricos da literatura.

3. Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), inspirando-se em Aristóteles (ou melhor, nos seus interpretadores), em Longino, e principalmente na *Epístola aos Pisões* (mais conhecida como *Arte Poética*) de Horácio, compôs *A Arte Poética*, que contém a doutrina clássica francesa.

ser baseada na verdade. É o que me entusiasma e me fornece novos argumentos. A escola naturalista, pelo próprio testemunho daqueles que dela zombam e a atacam, se encontra, pois, assentada sobre fundamentos indestrutíveis. Não é o capricho de um homem, o acesso de loucura de um grupo; nasceu do fundo eterno das coisas, da necessidade em que se encontra cada escritor de tomar por base a natureza. Muito bem! De acordo! Partamos daí.

Então, dizem-me, por que todo esse estardalhaço, por que pretender representar o papel de inovador, de revelador? É aqui que começa o mal-entendido. Sou simplesmente um observador que verifica fatos. Só os empíricos trazem fórmulas inventadas. Os cientistas se contentam com avançar passo a passo, apoiando-se no método experimental. É certo que não tenho uma nova religião no bolso. Não revelo nada porque não creio na revelação; não invento nada porque julgo mais útil obedecer ao impulso da humanidade, à evolução contínua que nos arrasta. Todo o meu papel de crítico consiste, pois, em estudar de onde viemos e onde nos encontramos. Quando arrisco prever para onde vamos, é de minha parte puramente uma especulação, uma conclusão lógica. Por aquilo que foi e por aquilo que é, creio poder dizer o que será. Minha tarefa aí está inteirinha. É ridículo atribuir-me outra, colocar-me sobre um rochedo, pontificando e profetizando, erigindo-me em chefe de escola, tratando familiarmente o bom Deus.

Mas, e a palavra nova, essa terrível palavra "Naturalismo"? Teriam, sem dúvida, querido ver-me empregar os termos de Aristóteles. Ele falou da verdade na arte, e isto deveria bastar-me. A partir do momento que eu aceitava o fundo eterno das coisas e que não criava o mundo uma segunda vez, não tinha necessidade de um termo novo. Na

verdade, zombam de mim? Será que o fundo eterno das coisas não toma formas diversas, segundo os tempos e as civilizações? Será que, desde seis mil anos, cada povo não interpretou e designou à sua maneira as cousas que provêm do cepo comum? Homero é um poeta naturalista, admito-o por um instante; mas nossos romancistas não são naturalistas à sua maneira, pois há entre as duas épocas literárias um abismo. É julgar no absoluto, é apagar a história com um movimento, é tudo confundir e não levar em nenhuma conta a evolução constante do espírito humano. É certo que uma obra não será jamais senão um pedaço da natureza visto através de um temperamento. Só que se nós nos limitarmos a isso, não iremos longe. Desde que abordamos a história literária, precisamos muito chegar a elementos estrangeiros, aos costumes, aos fatos, aos movimentos das idéias, que modificam, detêm ou precipitam as literaturas. Minha opinião pessoal é que o Naturalismo data da primeira linha escrita por um homem. Desde aquele dia, estava estabelecida a questão da verdade. Se se concebe a humanidade como um exército em marcha através das idades, lançado à conquista da verdade no meio de todas as misérias e de todas as enfermidades, deve-se pôr na primeira fileira os cientistas e os escritores. É sob esse ponto de vista que seria preciso escrever uma história literária universal, e não sob o ponto de vista de um ideal absoluto, de uma medida estética comum, perfeitamente ridícula. Mas compreende-se que não posso remontar a isso, empreender um trabalho tão colossal, examinar as marchas e contramarchas dos escritores de todas as nações, verificar por quais trevas e por quais auroras eles passaram. Tive de limitar-me; detive-me no século passado, nesse maravilhoso desabrochar de inteligência, nesse movimento prodigioso, de onde saiu nossa sociedade contemporânea. E foi precisamente aí que

vi uma afirmação triunfante do Naturalismo; foi aí que encontrei a palavra. A cadeia mergulha nos tempos, confusamente; basta tomá-la com a mão, no século XVIII, e segui-la até nós. Deixemos Aristóteles, deixemos Boileau; uma palavra particular era necessária para designar uma evolução que partia evidentemente dos primeiros dias do mundo, mas que chegava, enfim, a um desenvolvimento decisivo, no meio das circunstâncias mais próprias a favorecê-la.

Detenhamo-nos, pois, no século XVIII. É uma eclosão soberba. Um fato domina tudo: a criação de um método. Até então, os cientistas procediam como os poetas, por fantasia individual, por atos de gênio. Alguns deles encontravam verdades, ao acaso; mas eram verdades esparsas, sem nenhum vínculo que as unisse, e que se confundiam com os erros mais grosseiros. Queriam criar inteiramente a ciência, sem nada tomar da realidade, da mesma forma que rimam um poema; acrescentavam-na mais tarde à natureza, por fórmulas empíricas, por considerações metafísicas que hoje nos deixam estupefatos. E eis que uma pequenina circunstância perturba esse campo estéril em que nada crescia. Um dia, imaginou um cientista, antes de concluir, querer experimentar. Abandonou as pretensas verdades adquiridas, retornou às causas primeiras, ao estudo dos corpos, à observação dos fatos. Como a criança que vai à escola, consentiu em fazer-se humilde, em soletrar a natureza, antes de lê-la correntemente. Era uma revolução: a ciência se libertava do empirismo; o método consistia em caminhar do conhecido ao desconhecido. Partia-se de um fato observado; avançava-se assim de observação em observação, evitando concluir antes de possuir os elementos necessários. Resumindo, em lugar de começar pela síntese, começava-se pela análise; não mais se esperava arrancar a verdade da natureza por uma espécie

de clarividência, de revelação; estudava-se longamente, pacientemente, passando do simples ao composto, até que se lhe conhecesse o mecanismo. Tinha sido encontrado o instrumento; o método ia consolidar e ampliar todas as ciências.

Certamente, logo se viu isso. As ciências naturais foram estabelecidas, graças à minúcia e à exatidão das observações; para não falar senão da Anatomia, ela abriu todo um mundo novo e, cada dia, revelou um pouco do segredo da vida. Outras ciências foram criadas: a Química, a Física. Ainda hoje, permanecem elas muito jovens, crescem e nos levam à verdade de um movimento que às vezes inquieta por sua rapidez. Não posso examinar assim cada ciência. Bastará citar ainda a Cosmografia e a Geologia, que lançaram um golpe tão terrível às fábulas das religiões. A eclosão era geral; e continua.

Mas tudo é coeso numa civilização. Quando um lado do espírito humano é posto em movimento, o abalo se propaga e não tarda em determinar uma evolução completa. As ciências, que até então tinham tomado de empréstimo às letras uma parte de imaginação, foram as primeiras a desprender-se da fantasia para retornar à natureza; viu-se, depois, as letras seguirem por sua vez as ciências e adotarem, também elas, o método experimental. O grande movimento filosófico do século XVIII é uma ampla investigação, tateante freqüentemente, mas cuja finalidade contínua é de reconsiderar todos os problemas humanos e resolvê-los. Na História e na Crítica, o estudo dos fatos e do meio substitui as velhas regras escolásticas. Nas obras puramente literárias, intervém a natureza e logo reina com Rousseau e sua escola[4]; as árvores, as águas,

4. Jean-Jacques Rousseau (1712-1777), com sua sensibilidade e seu amor da natureza presentes em várias de suas obras, é considerado um pré-romântico.

as montanhas, os grandes bosques se tornam seres, retomam seu lugar no mecanismo do mundo; o homem não é mais uma abstração intelectual, a natureza o determina e o completa. Diderot, sobretudo, continua sendo a grande figura do século[5]; entrevê todas as verdades, vai à frente de seu tempo, fazendo uma guerra contínua ao edifício carunchado das convenções e das regras. Magnífico ímpeto de uma época, labor colossal de onde saiu nossa sociedade, era nova de onde datarão os séculos nos quais entra a humanidade, tendo a natureza como base e o método como instrumento.

Pois bem! É essa a evolução que chamei Naturalismo, e considero que não se podia empregar uma palavra mais justa. O Naturalismo é o retorno à natureza; é essa operação que os cientistas fizeram no dia em que imaginaram partir do estudo dos corpos e dos fenômenos, basear-se na experiência, proceder pela análise. O Naturalismo, nas letras, é igualmente o retorno à natureza e ao homem, a observação direta, a anatomia exata, a aceitação e a pintura do que existe. A tarefa foi a mesma tanto para o escritor como para o cientista. Um e outro tiveram de substituir as abstrações por realidades, as fórmulas empíricas por análises rigorosas. Assim, não mais personagens abstratas nas obras, não mais invenções mentirosas, não mais absoluto; porém, personagens reais, a história verdadeira de cada uma, o relativo da vida cotidiana. Tratava-se de recomeçar tudo, de conhecer o homem nas próprias fontes de seu ser, antes de concluir à maneira dos idealistas, que inventam tipos; e os escritores, a partir

5. Denis Diderot (1713-1784), o fundador da *Enciclopédia*, compôs além de romances, peças de teatro que constituem o drama burguês: *O Filho Natural*, *O Pai de Família*. Foi ele que definiu as regras desse novo gênero dramático.

de então, não tinham senão que retomar o edifício pela base, trazendo o maior número possível de documentos humanos, apresentados na sua ordem lógica. É isso o Naturalismo, que provém do primeiro cérebro pensante, se se quiser, mas do qual uma das evoluções mais amplas, a evolução definitiva, sem dúvida, realizou-se no século passado.

Uma evolução tão considerável no espírito humano não podia ocorrer sem uma violenta perturbação social. A Revolução Francesa foi essa convulsão, essa tempestade que devia varrer o velho mundo para deixar ao novo o terreno limpo. Começamos esse mundo novo, somos em tudo os filhos diretos do Naturalismo: na política como na Filosofia, na Ciência como na Literatura e na Arte. Amplio esta palavra Naturalismo, porque é realmente o século inteiro, o movimento da inteligência contemporânea, a força que nos conduz e que trabalha para os séculos futuros. A história destes cento e cinqüenta últimos anos o prova; e um dos fenômenos mais típicos é a desviação momentânea dos espíritos, seguindo Rousseau e Chateaubriand[6], esta eclosão singular do Romantismo, no limiar mesmo de uma época de ciência. Aqui me deterei por um instante, pois que observações preciosas devem ser feitas.

É raro que uma revolução se realize na calma e no bom senso. Os miolos se desequilibram, a imaginação se sobressalta, se torna sombria, se povoa de fantasmas. Depois dos rudes abalos do fim do século passado, e sob a influência comovedora e inquieta de Rousseau, vê-se os poetas tomarem poses melancólicas e fatais. Não sabem para onde são condu-

6. François-René de Chateaubriand (1768-1848), pelo poder de sua imaginação e o brilho de seu estilo, que associa a eloqüência da paixão à cor das descrições, influenciou o movimento romântico.

zidos, lançam-se na amargura, na contemplação, nas quimeras extraordinárias. No entanto, eles também receberam o sopro da Revolução. São, portanto, rebeldes. Trazem a rebelião da cor, da paixão, da fantasia, falando de quebrar violentamente as regras e renovando a língua com uma onda de poesia lírica, brilhante e soberba. Além disso, a verdade os tocou; exigem a cor local, crêem ressuscitar as idades mortas. Todo o Romantismo aí está. É uma reação violenta contra a literatura clássica; é o primeiro uso insurrecional que os escritores fazem da liberdade literária reconquistada. Partem as vidraças, embriagam-se com seus gritos, precipitam-se no exagero, por necessidade de protesto. O movimento é tão irresistível, que tudo arrasta; não somente a literatura flameja, mas a pintura, a escultura, a própria música, se tornam românticas; o Romantismo triunfa e se impõe. Por um momento, diante de uma manifestação tão geral e tão poderosa, pode-se crer que a fórmula literária e artística se fixou por muito tempo. A fórmula clássica durou dois séculos, pelo menos; por que a fórmula romântica, que a substituiu, não teria igual duração? E experimenta-se uma surpresa, quando se percebe, ao fim de um quarto de século, que o Romantismo agoniza, morrendo lentamente de morte natural. Então, aparece a verdade. O movimento romântico não era decididamente senão um chamejar. Poetas, romancistas de talento imenso, toda uma geração magnífica em ímpeto pôde enganar. Mas o século não pertence a esses sonhadores superexcitados, a esses soldados novatos, cegos pelo sol levante. Nada representavam de nítido; eram apenas a vanguarda, encarregada de preparar o terreno, de afirmar a conquista por excessos. O século pertencia aos naturalistas, aos filhos diretos de Diderot, cujos batalhões sólidos prosseguiam e iam fundar um verdadeiro Estado. A cadeia se reatava, o Naturalismo

triunfava com Balzac[7]. Após as violentas catástrofes de seu parto, o século tomava enfim a via ampla por onde devia caminhar. Essa crise do Romantismo devia produzir-se, pois correspondia à catástrofe social da Revolução Francesa, da mesma maneira que eu compararia, de bom grado, o Naturalismo triunfante à nossa República atual, que se está fundando pela ciência e pela razão.

Eis, pois, onde nos encontramos hoje. O Romantismo que não correspondia a nada de durável, que era simplesmente a nostalgia inquieta do velho mundo e o toque de clarim da batalha, desabou diante do Naturalismo, que se tornara mais forte e senhor todo-poderoso, conduzindo o século do qual é a própria respiração. Há necessidade de mostrá-lo por toda a parte? Sai da terra onde caminhamos, cresce a cada momento, penetra em todas as coisas e as anima. É ele que é a força das nossas produções, o eixo ao redor do qual gira nossa sociedade. É encontrado nas ciências que continuaram tranqüilamente seu curso, durante a ação súbita e insensata do Romantismo; encontrado em todas as manifestações da inteligência, libertando-se gradualmente das influências românticas, que pareciam tê-lo afogado por um instante. Renova as artes, a escultura e sobretudo a pintura, amplia a Crítica e a História, afirma-se no romance; e é mesmo pelo romance, por Balzac e Stendhal[8], que ele remonta para além

7. Honoré de Balzac (1799-1850) caracteriza-se pelo vigoroso espírito de observação e pela arte de bem captar a realidade, tendo feito reviver na sua monumental *Comédia Humana* toda a sociedade de seu tempo.

8. Stendhal, pseudônimo de Henri Beyle (1783-1842), autor do romance *O Vermelho e o Negro*, entre outros, associa a sensibilidade romântica à observação realista.

do Romantismo, reatando assim, visivelmente, a cadeia com o século XVIII. O romance é seu domínio, seu campo de batalha e de vitória. Parece ter tomado o romance para demonstrar o poder do método, o brilho da verdade, a inesgotável novidade dos documentos humanos. Enfim, toma hoje posse do palco, começa a transformar o teatro, que é fatalmente a última fortaleza da convenção. Quando houver triunfado, sua evolução será completa; a fórmula clássica se achará definitivamente e solidamente substituída pela fórmula naturalista, que deve ser a fórmula do novo estado social.

Pareceu-me necessário insistir e explicar, não omitindo nenhum elemento, essa palavra Naturalismo, uma vez que procuram não compreendê-la. Mas agora restrinjo a questão; quero simplesmente estudar o movimento naturalista no teatro. No entanto, preciso também falar do romance contemporâneo, pois que me é indispensável um ponto de comparação. Vamos ver onde se encontra o romance e onde se encontra o teatro. Em seguida, a conclusão será fácil.

II

Conversei freqüentemente com escritores estrangeiros e, em todos, encontrei o mesmo espanto. Estão melhor situados que nós para julgarem as grandes correntes de nossa literatura, porque nos vêem à distância e se acham fora de nossas lutas cotidianas. Seu espanto é que haja entre nós duas literaturas absolutamente separadas: o romance e o teatro. Nada de semelhante existe entre os povos vizinhos. Na França, parece que, há mais de meio século, a literatura se dividiu em duas: o romance passou para um lado enquanto o teatro permanecia no outro; e no meio, cavou-se um fosso cada vez mais profundo. Que se examine um instante esta situação; é das mais curiosas e das mais instrutivas. Nossa crítica corrente, (falo dos folhetinistas que exercem o duro mister de julgar diariamente as peças novas), nossa crítica estabelece precisamente, em princípio, que não há nada de comum entre um romance e uma obra dramática, quanto ao plano, nem quanto aos procedimentos; ela impele mesmo as coisas até declarar que há dois estilos, o estilo do teatro e o estilo do romance, e que um assunto que se pode colocar num livro não pode ser colocado no palco. Podemos dizer, imediatamente, como os estrangeiros, que temos duas literaturas. Isso é muito real, a crítica não faz senão verificar um fato. Resta somente ver se ela não ajuda uma tarefa detestável,

porque não pode ser de outra maneira. Nossa tendência contínua é tudo regulamentar, tudo codificar. O pior é que, quando nós nos aprisionamos com regras e convenções, necessitamos em seguida de esforços sobre-humanos para romper esses grilhões.

Portanto, temos duas literaturas, dessemelhantes em tudo. Desde que um romancista quer abordar o teatro, desconfia-se, sacode-se os ombros. O próprio Balzac não fracassou? É verdade que o Sr. Octave Feuillet triunfou[1]. Vou-me permitir retomar esta questão na sua origem, para esforçar-me por resolvê-la logicamente. De início, vejamos o romance contemporâneo.

Victor Hugo escreveu poemas, mesmo quando desceu à prosa[2]; Alexandre Dumas Pai não foi senão um contista prodigioso[3]; George Sand nos disse os sonhos de sua imaginação, numa língua fácil e feliz[4]. Não remontarei a esses escritores que pertencem à soberta eclosão romântica e que não dexaram descendência direta; quero dizer que sua influência, hoje, não mais se exerce senão por repercussão e de uma forma que terei de determinar já. As fontes de nosso romance contemporâneo se encontram em Balzac e em Stendhal. É aí que é preciso procurá-las e consultá-las. Ambos escaparam à ação súbita e insensata do Romantismo. Balzac, a contragosto; Stendhal, por um *parti pris* de homem superior. Enquanto se aclamava o triunfo dos líricos, enquanto Victor Hugo era clamorosamente sagrado rei literário, ambos morriam em pleno trabalho, quase obscuramente, em meio ao desdém e à negação do público. Mas deixavam nas suas obras a fórmula naturalista do século, e devia ocorrer que toda uma descendência fosse crescer sobre suas sepulturas, enquanto a escola romântica morria de anemia e não seria mais encarnada senão num ancião ilustre, ao qual o respeito impediria de dizer a verdade.

Isso é apenas um resumo rápido. É inútil insistir na nova fórmula que Balzac e Stendhal traziam. Faziam através do romance a investigação que os cientistas faziam através da ciência. Não imaginavam mais; não contavam mais. Sua tarefa consistia em tomar o homem, em dissecá-lo, em analisá-lo na sua carne e no seu cérebro. Stendhal permanecia sobretudo um psicólogo. Balzac estudava mais particularmente os temperamentos, reconstituía os meios, reunia os documentos humanos, tomando ele próprio o título de doutor em Ciências

1. Note-se, a partir de agora, que Zola sempre usa *Sr.* diante de determinados nomes de autores, omitindo-o porém diante de outros. Se sempre diz Balzac, nunca deixa de dizer Sr. Gustave Flaubert, por exemplo.

Octave Feuillet (1821-1890) é o autor de vários romances: *O Romance de um Jovem Pobre, O Senhor de Camors*, etc. Triunfou no teatro, com *Dalila* e sobretudo quando levou para o palco o primeiro romance.

2. Victor Hugo (1802-1885), dotado de imaginação prodigiosa e de notável capacidade de expressão, compôs em poesia e em prosa. De poeta clássico tornou-se o chefe do Romantismo, com a publicação de *Orientais* (1828), do "Prefácio" da peça *Cromwell* (1827) – ardente manifesto da nova escola literária – e com a representação de *Hernani* (1830).

3. Alexandre Dumas Pai (1802-1870), autor de grande número de romances históricos que se tornaram famosos – *Os Três Mosqueteiros, O Conde de Monte Cristo*, etc. –, compôs também melodramas: *Antony* e *A Torre de Nesle*, entre outros.

4. George Sand, pseudônimo de Aurore Dupin (1804-1876), compôs romances de inspiração sentimental, social e campestre.

Sociais. Comparem *O Pai Goriot* ou *A Prima Bette*[5] com os romances precedentes, os do século XVII e os do século XVIII, e se darão conta da evolução naturalista concretizada. Somente a palavra romance foi conservada, o que é um erro, pois que perdeu toda significação.

Necessito agora escolher na descendência de Balzac e na de Stendhal. Encontro, de início, o Sr. Gustave Flaubert[6], e é ele que completará a fórmula atual. Vamos aqui achar a repercussão da influência romântica, da qual falei. Uma das amarguras de Balzac era não ter a forma brilhante de Victor Hugo. Acusava-se o escritor de escrever mal, o que o tornava muito infeliz. Tentou às vezes lutar como pseudo-brilhante lírico, por exemplo, quando escreveu *A Mulher de Trinta Anos* e *O Lírio no Vale*, mas não foi muito bem-sucedido, pois o prodigioso escritor não foi jamais maior prosador do que quando conservou seu estilo abundante e forte. Com o Sr. Gustave Flaubert, a fórmula naturalista passa para as mãos de um artista perfeito. Solidifica-se, toma a dureza e o brilho do mármore. O Sr. Gustave Flaubert cresceu em pleno Romantismo. Todas as suas ternuras são para com o movimento de 1830. Quando lançou *Madame Bovary*, era como um desafio lançado ao Realismo de então, que se vangloriava de escrever mal. Entendia provar que se podia falar da pequena burguesia do interior com a amplidão e a energia que Homero havia empregado ao falar dos heróis

5. Traduzimos todos os títulos de obras, quer no texto, quer nas notas.

6. Gustave Flaubert (1821-1880) é, como se sabe, o autor do romance *Madame Bovary*, modelo de perfeição formal. Tendo adotado uma estética contrária ao seu temperamento romântico, esforçou-se por dar, nos seus romances, a imagem objetiva da realidade.

gregos. Mas, felizmente, a obra tinha outro alcance. Quer o Sr. Gustave Flaubert o tenha querido, quer não, acabava de trazer ao Naturalismo a última força que lhe faltava: a da forma perfeita e imperecível que ajuda as obras a viverem. Desde então a fórmula se fixou. Nada mais havia para os recém-chegados senão caminhar nessa ampla via da verdade pela arte. Os romancistas iam continuar a investigação de Balzac, avançar sempre mais adentro na análise do homem submetido à ação do meio; só que eles seriam ao mesmo tempo artistas, teriam a originalidade e a ciência da forma, e dariam à verdade o poder de uma ressurreição, pela vida intensa de seu estilo.

Ao mesmo tempo que o Sr. Gustave Flaubert, os Srs. Edmond e Jules de Goncourt trabalhavam também para esse brilho da forma[7]. Eles não vinham do Romantismo. Nada tinham de latim, nada de clássico; inventavam sua língua, notavam com uma intensidade inacreditável suas sensações de artistas obcecados com sua arte, tal uma doença. Em *Germinie Lacerteux*, foram os primeiros que estudaram o povo de Paris, pintando os bairros, as paisagens desoladas dos arrabaldes, ousando tudo dizer numa língua refinada, que dava aos seres e às coisas sua vida própria. Exerceram uma influência muito grande no grupo atual dos romancistas naturalistas. Se adquirimos nossa solidez, nosso método exato no Sr. Gustave Flaubert, é preciso acrescentar que nós todos fomos tocados por essa língua nova dos Srs. de Goncourt, penetrante como uma sinfonia, dando aos objetos o estremecimento nervoso de nossa época, indo mais longe

7. Edmond de Goncourt (1822-1896) e seu irmão Jules (1830-1870), além de romancistas e dramaturgos elogiados por Zola, são os autores de estudos sobre *A Arte no Século XVIII*.

que a frase escrita e adicionando às palavras do dicionário cor, som, perfume. Não julgo, observo. Minha única finalidade é aqui estabelecer as fontes do romance contemporâneo, explicar o que é e por que o é.

Eis, portanto, as fontes nitidamente indicadas. Ao alto, Balzac e Stendhal, um fisiólogo e um psicólogo, livres da retórica do Romantismo, que foi sobretudo um motim de retóricos. Depois, entre nós e esses dois antepassados, o Sr. Gustave Flaubert de um lado, e os Srs. Edmond e Jules de Goncourt do outro, trazendo a ciência do estilo, fixando a fórmula numa retórica nova. O romance naturalista aí está. Não falarei de seus representantes atuais. Bastará que eu indique os caracteres constitutivos desse romance.

Disse que o romance naturalista era simplesmente uma investigação sobre a natureza, os seres e as coisas. Portanto, não põe mais seu interesse na engenhosidade de uma fábula bem inventada e desenvolvida segundo certas regras. A imaginação não tem mais emprego, a intriga pouco importa ao romancista, que não se preocupa com a exposição, nem com o nó ou com o desenlace; entendo que ele não intervém para eliminar ou acrescentar algo à realidade, que ele não fabrica uma armação completa, segundo as necessidades de uma idéia concebida de antemão. Parte-se deste ponto: a natureza basta; é necessário aceitá-la tal como ela é, sem modificá-la e sem nada cortar-lhe; ela é bastante bela, bastante grande para trazer consigo um começo, um meio e um fim. Em lugar de imaginar uma aventura, de complicá-la, de dispor lances teatrais que, de cena em cena, a conduzem a uma conclusão final, toma-se simplesmente na vida a história de um ser ou de um grupo de seres, cujos atos são registrados fielmente. A obra se torna uma ata[8], e nada mais; tem somente o mérito da observação exata, da penetração mais ou menos

profunda da análise, do encadeamento lógico dos fatos. Às vezes, mesmo, não é uma existência inteira, com um começo e um fim, que é relatada; é unicamente um fragmento de existência, alguns anos da vida de um homem ou de uma mulher, uma única página de história humana, que tentou o romancista, da mesma forma que o estudo especial de um corpo pôde tentar um químico. O romance não tem pois mais limites; invadiu e destronou os outros gêneros. Como a ciência, é senhor do mundo. Aborda todos os assuntos, escreve a história, trata de Fisiologia e de Psicologia, sobe até a poesia mais elevada, estuda as questões mais diversas, a política, a Economia social, a religião, os costumes. A natureza inteira é seu domínio. Ele aí se move livremente, adotando a forma que lhe agrada, tomando o tom que julga o melhor, não ficando mais circunscrito por nenhum limite. Eis-nos longe do romance tal como o entendiam nossos pais: uma obra de pura imaginação, cuja finalidade se limitava a fascinar e a distrair os leitores. Nas antigas retóricas, o romance era colocado no extremo limite, entre a fábula e as poesias ligeiras. Os homens sérios o desdenhavam, o abandonavam às mulheres, como uma recriação frívola e comprometedora. Essa opinião persiste ainda no interior e em certos meios acadêmicos. A verdade é que as obras-primas do romance contemporâneo dizem muito mais sobre o homem e sobre a natureza do que graves obras de Filosofia, de História e de Crítica. O instrumento moderno aí está.

Passo a um outro caráter do romance naturalista. É impessoal, quero dizer que o romancista não é mais que um escrivão que se abstém de julgar e de concluir. O papel estrito

8. Zola emprega *procès verbal*, que traduzimos por "ata" e "relatório".

de um cientista é expor os fatos, ir até o fim da análise, sem arriscar-se na síntese; os fatos são estes, a experiência tentada em tais condições dá tais resultados; e ele aí se detém, porque, se quisesse avançar para além dos fenômenos, entraria na hipótese; seriam probabilidades, não seria ciência. Pois bem! O romancista deve igualmente ater-se aos fatos observados, ao estudo escrupuloso da natureza, se não quer perder-se em conclusões mentirosas. Ele desaparece, pois; conserva para si sua própria emoção, expõe simplesmente o que viu. Eis a realidade; estremeçam ou riam diante dela, tirem uma lição qualquer, a única tarefa do autor foi pôr sob seus olhos os documentos verdadeiros. Há, além disso, nessa impersonalidade moral da obra, uma razão de arte. A intervenção apaixonada ou comovida do escritor diminui um romance, quebrando a nitidez das linhas, introduzindo nos fatos um elemento estranho, que destrói seu valor científico. Não se imagina um químico irritando-se contra o azoto, porque esse corpo é impróprio à vida, ou simpatizando ternamente com o oxigênio pela razão contrária. Um romancista que experimenta a necessidade de indignar-se contra o vício e de aplaudir a virtude, prejudica igualmente os documentos que traz, pois que sua intervenção é tão importuna quanto inútil; a obra perde sua força, não é mais uma página de mármore tirada de um bloco da realidade, mas é uma matéria trabalhada, remodelada pela emoção do autor, emoção que está sujeita a todos os preconceitos e a todos os erros. Uma obra verdadeira será eterna, enquanto uma obra comovida somente poderá provocar o sentimento de uma época.

Assim, o romancista naturalista jamais intervém, não mais que o cientista. Esta impersonalidade moral das obras é capital, porque suscita a questão da moralidade no romance. Censuram-nos violentamente por sermos imorais, porque

pomos em cena patifes e honestos sem julgá-los, tanto uns como os outros. Toda a disputa aí está. Os patifes são permitidos, mas seria necessário puni-los no desenlace, ou pelo menos, esmagá-los sob nossa cólera e nosso desgosto. Quanto aos honestos, mereceriam aqui e ali algumas linhas de elogios e de encorajamento. Nossa impassibilidade, nossa tranqüilidade de analistas, diante do mal e diante do bem, são completamente culpadas. E acaba-se por dizer que mentimos, quando nos tornamos por demais verdadeiros. Ora! Sempre patifes, nenhuma personagem simpática! É aqui que aparece a teoria da personagem simpática. São necessárias personagens simpáticas, com o risco de deformar levemente a natureza. Não nos pedem mais somente ter uma preferência pela virtude; exigem que a embelezemos e que a tornemos digna de ser amada. Assim, numa personagem, deveremos fazer uma seleção: tomar os bons sentimentos, omitir os maus; e mesmo, seremo ainda mais recomendáveis, se inventarmos completamente a personagem, se a lançarmos no molde convencional do bom tom e da honra. Há para isso tipos já prontos que são introduzidos numa ação, sem nenhuma dificuldade. São personagens simpáticas, concepções ideais do homem e da mulher, destinadas a compensar a impressão deplorável das personagens reais, tomadas da natureza. Como se vê, nosso único erro, em tudo isso, é não aceitar senão a natureza, não querer corrigir o que é pelo que deveria ser. A honestidade absoluta não existe mais do que a saúde perfeita. Há um fundo de besta humana em todos, como há um fundo de doença. Assim, essas jovens tão puras, esses jovens tão leais de certos romances não pertencem à terra; para prendê-los a ela, seria preciso tudo dizer. Dizemos tudo, não fazemos mais uma seleção, não idealizamos; é por isso que nos acusam de comprazer-nos no lixo.

Em suma, a questão da moralidade no romance se reduz, portanto, a estas duas opiniões: os idealistas pretendem que é necessário mentir para ser moral; os naturalistas afirmam que não se poderia ser moral fora da verdade. Ora, nada é tão perigoso como o romanesco; tal obra, pintando o mundo com cores falsas, desequilibra as imaginações, lança-as nas aventuras; e eu não falo das hipocrisias do *como deve ser*[9], das abominações que se tornam agradáveis sob um leito de flores. Conosco, esses perigos desaparecem. Ensinamos a amarga ciência da vida, damos a altiva lição do real. Eis o que existe; esforcem-se por arranjar-se com isso. Somos apenas cientistas, analistas, anatomistas, digo-o ainda uma vez, e nossas obras têm a certeza, a solidez e as aplicações práticas das obras científicas. Não conheço escola mais moral, mais austera.

Tal é hoje o romance naturalista. Triunfou, todos os romancistas vêm a ele, mesmo os que tentaram de início esmagá-lo no ovo. É a eterna história; zanga-se e graceja-se de início, depois acaba-se por imitar. Basta que o êxito determine uma corrente. Aliás, agora que foi dado o primeiro impulso, ver-se-á o movimento ampliar-se cada vez mais. É um novo século literário que se abre.

9. O grifo é nosso.

III

Passo a nosso teatro contemporâneo. Acabamos de ver onde se encontra o romance; é necessário agora verificar onde se encontra a literatura dramática. Mas, antes de tudo, lembrarei rapidamente as grandes evoluções do teatro na França.

No começo, encontramos peças informes, diálogos de duas personagens, três personagens no máximo, que se exibiam na praça pública. Depois são construídas as salas de espetáculo, nascem a tragédia e a comédia, sob a influência do Renascimento Clássico. Grandes gênios[1] consagram esta fórmula: Corneille[2], Molière[3], Racine[4]. Aparecem como

1. Muito sucintamente, faz Zola uma revisão da História do Teatro: das praças públicas às salas de espetáculo e já nos encontramos no século XVII francês, com os "Grandes Gênios" do Classicismo; e passando rapidamente pelo século XVIII, entra no século XIX.

2. Pierre Corneille (1606-1684), autor de inúmeras tragédias, é sobretudo conhecido por *O Cid*, cujo êxito foi realmente extraordinário.

3. Molière (1622-1673) é o genial criador de comédias que imortalizaram seus protagonistas: *O Tartufo, O Misantropo, O Avarento*, etc. Tanto Molière, na comédia, como Corneille na tragédia, não se resignavam a obedecer às regras clássicas, o que está patente em muitas de suas obras.

4. Jean Racine (1639-1699) é o autor de grandes figuras trágicas, como *Fedra*. Sua vida é um desfilar de obras-primas, quer de

o produto do século em que vivem. A tragédia e a comédia de então, com as regras imutáveis, a etiqueta da corte, os ares amplos e fidalgos, as dissertações filosóficas e a eloqüência oratória, são a imagem exata da sociedade contemporânea. E esta identidade, este parentesco estreito da fórmula dramática e do meio social é tão verdadeiro que, durante dois séculos, a fórmula permanece aproximadamente a mesma. Não perde sua rigidez, não se dobra senão no século XVIII, com Voltaire[5] e Beaumarchais[6]. A sociedade antiga é então profundamente perturbada; o sopro que a agita, aflora o teatro. É uma maior necessidade de ação, uma revolta surda contra as regras, um retorno vago à natureza. Mesmo nessa época, Diderot e Mercier[7] estabelecem muito decididamente as bases do teatro naturalista; infelizmente, tanto um como outro não produzem uma obra capital que fixe uma nova fórmula. Aliás, a fórmula clássica havia tido uma tal solidez no solo da antiga monarquia, que não foi levada inteirinha pela tempestade da Revolução. Permaneceu ainda algum tempo, enfraquecida, abastardada, deslizando para a insipidez e a imbecilidade. Foi então que aconteceu a insurreição

inspiração grega (*Andrômaca, Ifigênia*, etc.), quer de inspiração latina (*Britânico, Berenice*) ou mesmo bíblica (*Ester* e *Atália*). Seu sistema dramático se adapta, com facilidade, às regras do Classicismo.

5. Voltaire (1674-1778), admirador da literatura do século XVII, cultivou certos gêneros tradicionais, como a epopéia e a tragédia. Além de filósofo, historiador e contista, é autor de várias tragédias que hoje não são mais admiradas.

6. P.-A. Caron de Beaumarchais (1732-1799) é o autor de *O Barbeiro de Sevilha* e de *O Casamento de Fígaro*, comédias ousadas, cheias de movimento e alegria.

7. Sébastien Mercier (1740-1814) é o autor não só de dramas, como também de *O Novo Ensaio sobre a Arte Dramática*, que teve êxito junto aos elementos do *Sturm und dramg*.

romântica, que fermentava há longos anos. O drama romântico matou a tragédia agonizante. Victor Hugo dirigiu-lhe o último golpe e recolheu o benefício de uma vitória para a qual muitos outros haviam trabalhado[8]. Deve-se notar que, pelas necessidades da luta, o drama romântico se tornava a antítese da tragédia; opunha a paixão ao dever, a ação ao relato, a cor à análise psicológica, a Idade Média à Antigüidade. Foi esta antítese brilhante que assegurou seu triunfo. Era necessário que a tragédia desaparecesse, sua hora havia soado, pois que não era ela mais o produto do meio social, e o drama trazia a liberdade necessária, limpando violentamente o solo. Mas hoje parece que aí deveria limitar-se seu papel. Era apenas uma soberba afirmação da nulidade das regras, da necessidade da vida. Apesar de todo o seu clamor, permanecia o filho revoltado da tragédia; como ela, mentia, mascarava os fatos e as personagens, e com um exagero diante do qual se sorri atualmente; como ela, tinha suas regras, suas fórmulas sem originalidade, seus efeitos, efeitos mais irritantes ainda, porque eram mais falsos. Em suma, havia somente uma retórica a mais no teatro. Portanto, o drama romântico não devia ter o longo reino da tragédia. Depois de haver realizado sua tarefa revolucionária, esfalfou-se, esgotou-se de uma só vez, deixando o lugar limpo para a reconstrução. A história é, pois, a mesma no teatro e no romance. Após a crise necessária do Romantismo, vê-se reaparecer a tradição do Naturalismo e afirmarem-se cada vez mais a idéia de Diderot e de Mercier. É o novo estado social, nascido da Revolução, que fixa pouco a pouco uma nova fórmula

8. Embora reconheça Zola o trabalho renovador do Romantismo, salienta o rápido fim desse movimento literário que teve em Hugo seu maior representante.

dramática, no meio de tateios, de passos dados para a frente e para trás. Este trabalho era fatal. Produziu-se, produz-se ainda pela força das coisas, e só se deterá quando a evolução for completa. A fórmula naturalista vai ser para nosso século o que a fórmula clássica foi para os séculos passados.

Eis-nos, pois, em nossa época. Aqui, acho uma atividade considerável, um emprego extraordinário de talento. É um ateliê imenso, em que cada um trabalha com febre. A hora é ainda confusa; há muito trabalho perdido, poucos golpes atingem de maneira direta e forte; mas o espetáculo não é, com isso, menos maravilhoso. E o que é necessário verificar é que todos esses operários se empenham pelo triunfo definitivo do Naturalismo, mesmo os que parecem combatê-lo. Estão, apesar de tudo, na febre do século; vão necessariamente para onde ele vai. Como nenhum deles, no teatro, foi ainda de porte para fixar sozinho a fórmula por um esforço de gênio, dir-se-ia que se dividiram a tarefa, dando cada um, por sua vez, sua contribuição num ponto determinado. Vamos ver os mais conhecidos entre eles, entregues ao trabalho.

Acusaram-me violentamente de insultar nossas glórias, no teatro. É uma lenda que se forma. Por mais que proteste ter obedecido a idéias de conjunto, falando livremente dos grandes e dos pequenos, a crítica corrente continuará afirmando que meus fracassos pessoais me tornaram feroz em relação aos meus colegas mais felizes. Passo, isso não merece resposta. Só que vou esforçar-me por julgar nossas glórias, examinando que lugar elas ocupam e que papel representam em nossa literatura dramática. Isso explicará uma vez mais a minha atitude.

Vejamos, de início, o Sr. Victorien Sardou[9]. É o representante atual da comédia de intriga. Herdeiro de Scribe[10], renovou os velhos cordéis e impeliu a arte cênica até a prestidigitação. Este teatro é uma reação que continua e que se acentuou cada vez mais contra o antigo teatro clássico. Desde que se opuseram os fatos às narrações, desde que a aventura venceu em importância as personagens, deslizou-se para uma intriga complicada, para as marionetas movidas por fios, para as peripécias contínuas, para os lances inesperados dos desenlaces. Scribe foi uma data histórica em nossa literatura dramática; exagerou o princípio novo da ação, fazendo dela o único elemento, desdobrando qualidades extraordinárias de fabricante, inventando todo um código de leis e de receitas. Isso era fatal; as reações são sempre extremas. O que se chamou durante muito tempo o teatro de gênero não tem, pois, outra fonte senão um exagero do princípio da ação, às expensas da pintura dos caracteres e da análise dos sentimentos. Saiu-se da verdade, querendo primeiro aí entrar. Regras foram quebradas para inventarem-se outras, mais falsas e mais ridículas. A peça bem feita, quero dizer feita sobre um certo padrão, equilibrada e simétrica, tornou-se um brinquedo curioso, divertido, com o qual toda a Europa se divertiu conosco. É daí que data a popularidade do nosso repertório no estrangeiro, que o aceitou com admiração exagerada, da mesma maneira que adota nosso artigo de Paris. Hoje, a peça bem feita sofreu uma leve mudança, o Sr. Victorien Sardou cuida menos da armação da peça; mas, se ampliou o quadro e fez escamoteação em vastas proporções, continua sendo o representante da ação no teatro, da ação endoidecida, domi-

9. Victorien Sardou (1831-1908) é, como diz Zola, "o representante atual da comédia de intriga", em quem não faltam qualidades ao lado de defeitos.

10. Eugène Scribe (1791-1861) se caracteriza por grande habilidade cênica e suas numerosas peças valem apenas por isso.

nando tudo, esmagando tudo. Sua grande qualidade é o movimento; ele não tem a vida, tem o movimento, um movimento endiabrado que leva as personagens e que chega às vezes a enganar sobre elas; crer-se-ia que são vivas, mas são apenas bem montadas, indo e vindo como peças mecânicas perfeitas. A engenhosidade, a habilidade, o faro da atualidade, um grande conhecimento do palco, um talento muito particular do episódio, dos miúdos pormenores prodigalizados e vivamente conduzidos: tais são as principais qualidades do Sr. Sardou. Mas sua observação é superficial, os documentos humanos que ele traz foram repetidos sem descanso e são apenas habilmente remendados; o mundo para onde ele nos leva é um mundo de cartão, povoado de títeres. Sente-se, em cada uma de suas obras, o terreno sólido que resvala sob ele; há sempre lá alguma intriga inaceitável, um sentimento falso impelido ao extremo, que serve de eixo a toda a peça, ou bem uma complicação extraordinária de fatos que uma palavra mágica deverá desenredar no final. A vida se comporta de outra maneira. Mesmo aceitando os exageros necessários da farsa, desejar-se-ia mais amplidão e simplicidade nos meios. Não são mais que *vaudevilles* desmedidamente exagerados, cuja força cômica é toda caricatural; quero dizer que o riso não nasce da justeza da observação, mas do trejeito da personagem. É inútil citar exemplos. Viu-se a cidadezinha que o Sr. Victorien Sardou pintou em *Os Burgueses de Pont-Arcy*; aí está o segredo de sua observação: silhuetas apenas rejuvenescidas, os gracejos correntes dos jornais, e que todos repetiram. Vejam as cidadezinhas de Balzac, e comparem. *Rabagas*, cuja sátira é às vezes excelente, se acha prejudicada por um fragmento de intriga amorosa das mais medíocres. *A Família Benoiton*, em que certas caricaturas são muito graciosas, tem também seu defeito: as famosas cartas, essas

cartas que são encontradas por toda a parte no repertório do Sr. Sardou e que lhe são tão necessárias quanto os copos e as bolas o são para um prestidigitador. Ele teve imensos sucessos; isso se explica, e acho muito bom. Notem, com efeito, que, se ele passa com a maior freqüência ao lado da verdade, serviu apesar de tudo, de maneira singular, à causa do Naturalismo. É um desses operários dos quais falei, que são de seu tempo, que trabalham, segundo sua força, para uma fórmula que não tiveram o talento de aplicar inteirinha. A parte pessoal do Sr. Sardou é a exatidão da *mise-en-scène*, a representação material mais exata possível da existência de todos os dias. Se ele trapaceia enchendo os planos, nem por isso deixa de ter os próprios planos, e é já alguma coisa. Para mim, sua razão de ser está sobretudo aí. Veio na hora certa, deu ao público o gosto da vida e quadros talhados na realidade.

Passo ao Sr. Alexandre Dumas Filho[11]. Certamente, este realizou uma tarefa ainda melhor. É um dos mais vigorosos operários do Naturalismo. Pouco faltou para que achasse a fórmula completa e a realizasse. Devem-se a ele os estudos fisiológicos no teatro; só ele ousou até aqui mostrar o sexo na jovem e o animal no homem. *A Visita de Núpcias*, certas cenas do *Meio-Mundo* e do *Filho Natural*, são de uma análise absolutamente notável, de uma verdade rigorosa. Há nelas documentos humanos novos e excelentes, o que é muito raro em nosso repertório moderno. Vê-se que não regateio elogios ao Sr. Dumas Filho. Só que o admiro segundo um conjunto

11. Alexandre Dumas Filho (1824-1895), que começou sua carreira de escritor como romancista (seguindo as pegadas paternas), dedicou-se ao teatro, tendo composto a famosa *A Dama das Camélias*. A preocupação de defender uma tese de moral social é visível em todas as suas peças.

de idéias que me obriga em seguida a mostrar-me muito severo para com ele. Segundo minha opinião, houve uma crise em sua vida, o desenvolvimento de uma fenda filosófica, todo um desabrochar deplorável da necessidade de legislar, de pregar e de converter. Fez-se o substituto de Deus na terra, e desde então as mais estranhas imaginações vieram perturbar suas faculdades de observação. Não mais partiu do documento humano senão para chegar a conclusões extra-humanas, a situações surpreendentes, em pleno céu da fantasia. Vejam *A Mulher de Claude, A Estrangeira*, outras peças ainda. Não é tudo; o espírito perturbou o Sr. Dumas. Um homem de gênio não é espirituoso e era necessário um homem de gênio para fixar magistralmente a fórmula naturalista. O Sr. Dumas emprestou seu espírito a todas as suas personagens; os homens, as mulheres, até as crianças, nas suas peças, jogam com as palavras, essas famosas palavras que freqüentemente determinaram o êxito. Nada de mais falso nem de mais cansativo; isso destrói toda a veracidade do diálogo. Enfim, o Sr. Dumas Filho, que é antes de mais nada o que se chama homem de teatro, nunca hesita entre a realidade e uma exigência cênica; ele torce o pescoço da realidade. Sua teoria é que pouco importa a verdade, contanto que se seja lógico. Uma peça se torna um problema a ser resolvido; parte-se de um ponto, é necessário chegar a um outro ponto, sem que o público se irrite; e a vitória é completa, se se foi bastante hábil e bastante forte para saltar por cima dos obstáculos, forçando o público a segui-lo, mesmo a contragosto. Os espectadores podem em seguida protestar, insurgir-se contra a inverossimilhança, debater-se; eles não deixaram de pertencer ao autor durante uma noite. Todo o teatro do Sr. Dumas está nesta teoria, que ele pôs constantemente em prática. Triunfa no paradoxo, na inverossimilhança, nas teses

mais inúteis e mais arriscadas, só pela força de seus pulsos. Ele, que foi atingido pelo sopro naturalista, que escreveu cenas de uma observação tão límpida, nunca recua, entretanto, diante de uma ficção, quando dela tem necessidade para argumentar ou simplesmente para construir uma peça. É a mistura mais deplorável de realidade entrevista e de invenção barroca. Nenhuma de suas peças escapa dessa dupla corrente. Recordem, em *O Filho Natural*, o romance inacreditável de Clara Vignot, e, em *A Estrangeira*, a história espantosa da Virgem do mal; cito ao acaso. Dir-se-ia que o Sr. Dumas serve-se da verdade somente como de um trampolim para saltar no vazio. Algo o cega. Nunca nos leva num mundo que conhecemos; o meio é sempre penoso e factício, as personagens perdem todo o ar natural, e não se prendem mais ao solo. Não é mais a existência com sua amplidão, seus matizes, sua singeleza; é uma defesa, uma argumentação, algo de frio, de seco, de cortante, em que não há ar. O filósofo matou o observador; tal é minha conclusão. E o homem de teatro assassinou o filósofo. Isso é muito lamentável.

Chego ao Sr. Emile Augier[12]. É o atual senhor do teatro francês. Seu esforço foi o mais constante, o mais regular. É necessário recordar ataques com os quais os românticos o perseguiam; chamavam-no o poeta do bom senso, zombavam de alguns de seus versos, não ousando zombar dos versos de Molière. A verdade era que o Sr. Emile Augier incomodava os românticos, pois que nele sentiam um adversário vigoroso, um escritor que retomava a tradição francesa, passando por cima da insurreição de 1830. A nova fórmula crescia com

12. Emile Augier (1820-1889) é o autor que Zola considera "o atual senhor do teatro francês". Compôs comédias sociais e dramas habilmente construídas, cujas teses defendem os princípios da moral burguesa.

ele: a observação exata, a vida real posta em cena, a pintura de nossa sociedade, numa língua sóbria e correta. As primeiras obras do Sr. Emile Augier, dramas e comédias em versos, tinham o grande mérito de proceder de nosso teatro clássico: era a mesma simplicidade de intriga, como em *Filiberta*, por exemplo, em que a história de uma feia que se torna encantadora e que todos cortejam, basta para preencher três atos, sem a menor complicação; era também toda a luz lançada sobre as personagens, uma singeleza vigorosa, a marcha tranqüila e forte das peças, enlaçando-se e desenredando-se apenas pela ação dos sentimentos. Minha convicção é que a fórmula naturalista não será senão o desenvolvimento dessa fórmula clássica, ampliada e adaptada ao nosso meio. Mais tarde, o Sr. Emile Augier afirmou ainda mais sua personalidade. Chegava obrigatoriamente a esta fórmula naturalista, desde o instante em que abordava a prosa e a pintura mais livre de nossa sociedade contemporânea. Citarei sobretudo *As Leoas Pobres*, *O Casamento de Olímpia*, *O Notário Guérin*, *O Genro do Sr. Poirier* e suas duas comédias que mais atraíram o interesse do público: *Os Desavergonhados* e *O Filho de Giboyer*. São obras bem notáveis, que, mais ou menos, em algumas cenas, realizam todas o teatro novo, o teatro de nosso século. O notário Guérin tem uma impenitência final, cujo efeito é o mais real e o mais novo; em *O Genro do Sr. Poirier*, há uma excelente personificação do burguês enriquecido; Giboyer é uma criação curiosa, de tom bastante justo, que se agita no meio de um mundo pintado com uma grande veia satírica. A força do Sr. Emile Augier, o que o torna superior, é que ele é mais humano que o Sr. Dumas Filho. Este lado humano o instala num terreno sólido; com ele não se temem os saltos no vazio; ele permanece ponderado, talvez menos brilhante, porém mais seguro. O que é, pois, que impediu

o Sr. Augier de ser o gênio esperado, o gênio destinado a fixar a fórmula naturalista? Por que, segundo minha opinião, permanece apenas como o mais inteligente e o mais forte dos trabalhadores da hora atual? É, na minha maneira de julgar, que não soube se libertar bastante das convenções, dos clichês, das personagens já prontas. Seu teatro é continuamente diminuído por lugares-comuns, figuras executadas *de chic*, como se diz familiarmente nos ateliês de pintura[13]. Assim, é raro não encontrar, em suas comédias, a jovem imaculada, muito rica, e que não quer casar-se porque se indigna contra o fato de ser desposada por causa de seu dinheiro. Os rapazes são igualmente heróis de honra e de lealdade, que soluçam quando sabem que seus pais adquiriram fortuna pouco escrupulosa. Em resumo, a personagem simpática triunfa, entendendo-se como personagem simpática o tipo ideal dos bons e belos sentimentos, formado sempre no mesmo molde, verdadeiro símbolo, personificação hierática fora de toda observação real. É o comandante Guérin, este modelo dos militares, cujo uniforme ajuda no desenlace; é o filho de Giboyer, este arcanjo de delicadeza nascido de um homem tarado, e é o próprio Giboyer, tão terno em sua baixeza; é Henrique, o filho de Charrier, de *Os Desavergonhados*, que se engaja, porque seu pai tramou num negócio duvidoso, e que o leva a reembolsar as pessoas enganadas. Tudo isso é muito bonito, muito tocante; só que, como documentos humanos, tudo isso é muito contestável. A natureza não tem essa rigidez no bem nem no mal. Pode-se aceitar essas personagens simpáticas somente como uma oposição e um consolo. Não é tudo: o Sr. Emile Augier freqüente-

13. Trabalhar, pintar *de chic* significa "pela imaginação, sem modelo".

mente modifica uma personagem, como por encanto. A receita é conhecida; é necessário um desenlace e transforma-se um caráter, depois de uma cena de efeito. Vejam o desenlace de *O Genro do Sr. Poirier*, por exemplo, para não citarmos senão este. Realmente, é cômodo demais; não se faz tão facilmente um homem loiro de um homem moreno. Como valor de observação, essas bruscas modificações são deploráveis; um temperamento sempre vai até o fim, a menos que haja causas lentas muito minuciosas para serem analisadas. Portanto, as melhores criações do Sr. Emile Augier, as que permanecerão sem dúvida porque são as mais completas e as mais lógicas, parecem ser o notário Guérin e Pommeau, de *As Leoas Pobres*. O desenlace das duas peças é muito belo, com sua ampla abertura sobre a realidade, sobre a implacável marcha da vida, continuando seu caminho para além das tristezas e alegrias de cada dia. Relendo *As Leoas Pobres*, eu pensava na Sra. Marneffe, casada com um homem de bem. Comparem Serafina com a Sra. Marneffe, coloquem um instante face a face o Sr. Emile Augier e Balzac, e compreenderão porque, apesar de suas boas qualidades, o Sr. Emile Augier não fixou a fórmula nova no teatro. Não teve a mão bastante ousada nem bastante vigorosa para desembaraçar-se das convenções que atravancam a cena. Suas peças são misturadas demais; nenhuma se impõe com a originalidade decisiva do gênio. Ele prepara uma transição, e permanecerá em nossa literatura dramática como um pioneiro dotado de inteligência ponderada e sólida.

Eu desejaria falar do Sr. Eugène Labiche[14], cuja veia cômica foi tão franca, dos Srs. Meilhac e Halévy[15], estes finos observadores da vida parisiense, do Sr. Gondinet, que acaba de fazer passar de moda a fórmula de Scribe, por seus quadros tão espirituosos, tratados fora de toda ação. Mas é suficiente que eu me tenha explicado a respeito dos três mais célebres autores dramáticos. Admiro muito seu talento, as diferentes qualidades que manifestam. Só que, digo-o ainda, julgo-os sob o ponto de vista de um conjunto de idéias, estudando o lugar e o papel de suas obras no movimento literário do século.

14. Eugène Labiche (1815-1888) é o autor de inúmeras comédias: *Um Chapéu de Palha Italiana, A Viagem do Sr. Perrichon, A Gramática*, etc.

15. Henri Meilhac (1831-1897), compôs só, ou em colaboração com Ludovic Halévy (1834-1908), várias comédias: *A Bela Helena, O Pequeno Duque*, etc.

IV

Agora os elementos são conhecidos; tenho em mãos todos os documentos dos quais tinha necessidade para discutir e concluir. De uma parte, vimos o que é o romance naturalista na hora atual; da outra, acabamos de verificar o que os primeiros autores dramáticos fizeram de nosso teatro. Não resta senão estabelecer um paralelo.

Ninguém contesta que todos os gêneros se mantêm interligados e caminham ao mesmo tempo numa literatura. Quando passou um sopro, quando foi dado o impulso, há uma pressão geral em direção do mesmo fim. A insurreição romântica é um exemplo surpreendente dessa unidade de tendência, sob uma determinada influência. Mostrei que a força de impulsão do século era o Naturalismo. Hoje, essa força aumenta cada vez mais, se precipita e tudo deve obedecer a ela. O romance e o teatro são levados. Só que aconteceu que a evolução foi muito mais rápida no romance; ela aí vence, enquanto se esboça apenas no palco. Isso devia ocorrer. O teatro foi sempre a última cidadela da convenção, por razões múltiplas, sobre as quais terei de explicar-me. Queria, pois, chegar simplesmente a isto: a fórmula naturalista, daqui em diante completa e fixa no romance, está muito longe de assim estar no teatro, e concluí que deverá comple-

tar-se, que aí tomará cedo ou tarde seu rigor científico; senão o teatro se banalizará e se tornará cada vez mais inferior.

Irritaram-se muito contra mim; gritaram-me: "Mas o que o senhor pede? De que evolução o senhor tem necessidade? Será que a evolução não está completa? Será que os Srs. Emile Augier, Dumas Filho, Victorien Sardou não impeliram tão longe quanto possível a observação e a pintura de nossa sociedade? Detenhamo-nos, estamos já avançados demais nas realidades deste mundo". Primeiro, é ingênuo querer deter-se; nada é estável numa sociedade, tudo se acha conduzido por um movimento contínuo. Vai-se apesar de tudo para onde se deve ir. Em seguida, pretendo que a evolução, longe de estar completa no teatro, mal começa. Até o presente momento, não estamos senão nas primeiras tentativas. Foi necessário esperar que certas idéias abrissem brechas, que o público se acostumasse e que a força das coisas destruísse os obstáculos, um a um. Estudando rapidamente os Srs. Victorien Sardou, Dumas Filho, Emile Augier, esforcei-me por dizer por quais razões os considero simplesmente operários que limpam as vias e não criadores, gênios que fundam um monumento. Portanto, depois deles, espero outra coisa.

Esta outra coisa que provoca indignação e tantos gracejos fáceis é, entretanto, bem simples. Temos somente de reler Balzac, reler o Sr. Gustave Flaubert e os Srs. de Goncourt — em resumo, os romancistas naturalistas. Espero que se coloquem de pé no teatro homens de carne e osso, tomados da realidade e analisados cientificamente, sem nenhuma mentira. Espero que nos libertem das personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não têm nenhum valor como documentos humanos. Espero que os meios determinem as personagens e que as personagens ajam

segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento. Espero que não haja mais escamoteação de nenhuma espécie, toques de varinha mágica, mudando de um minuto a outro as coisas e os seres. Espero que não nos contem mais histórias inaceitáveis, que não prejudiquem mais observações justas com incidentes romanescos, cujo efeito é destruir mesmo as boas partes de uma peça. Espero que abandonem as receitas conhecidas, as fórmulas cansadas de servir, as lágrimas, os risos fáceis. Espero que uma obra dramática, desembaraçada das declamações, liberta das palavras enfáticas e dos grandes sentimentos, tenha a alta moralidade do real, e seja a lição terrível de uma investigação sincera. Espero, enfim, que a evolução feita no romance termine no teatro, que se retorne à própria origem da ciência e da arte modernas, ao estudo da natureza, à anatomia do homem, à pintura da vida, num relatório exato, tanto mais original e vigoroso que ninguém ainda ousou arriscá-lo no palco.

Eis o que espero. Sacodem os ombros, respondem com sorrisos que esperarei sempre. O argumento decisivo é que não se deve exigir essas coisas no teatro. O teatro não é o romance. Deu-nos o que podia dar. E é tudo; é preciso aí manter-nos.

Pois bem! Eis-nos, portanto, no próprio fulcro da disputa. Vai-se de encontro às condições de existência do teatro[1]. O que exijo é impossível; isto equivale a dizer que a mentira é necessária no palco; é preciso que uma peça tenha pontos de romanesco, que ela gire com equilíbrio ao redor de certas situações, que ela tenha o desfecho na hora certa. E entra-se em questões de ofício: primeiro, a análise entedia,

1. Note-se que Zola diz: "*nous* voici... *on se* heurte... *j'*exije..."

o público exige fatos, sempre fatos; em seguida, há a óptica da cena, uma ação deve passar-se em três horas, qualquer que seja sua extensão; depois, as personagens tomam um valor particular, o que necessita um arranjo fictício. Não cito todos os argumentos. Chego à intervenção do público, que é considerável: o público quer isto, o público não quer aquilo; não toleraria excesso de verdade, exige quatro títeres simpáticos, contra uma personagem real, tomada na vida. Em resumo, o teatro é o domínio da convenção; tudo permanece convencional, desde os cenários, desde a rampa que ilumina os atores por baixo, até as personagens que aí são conduzidas pela extremidade de um fio. A verdade não poderia aí entrar senão em pequenas doses habilmente distribuídas. Vai-se mesmo até jurar que o teatro não teria mais sua razão de ser, no dia em que deixasse de ser uma divertida mentira, destinada a consolar, à noite, os espectadores das tristes realidades do dia.

Conheço esses raciocínios e me esforçarei por responder a eles já, chegando à minha conclusão. É evidente que cada gênero tem suas próprias condições de existência. Um romance que se lê sozinho em casa, junto à lareira, não é uma peça que se representa diante de dois mil espectadores. O romancista tem o tempo e o espaço diante dele; todas as divagações lhe são permitidas, ele empregará cem páginas, se isso lhe agradar, para analisar à vontade uma personagem; descreverá os meios tão extensamente quanto quiser, cortará seu relato, voltará atrás, mudará vinte vezes os lugares; será, em resumo, o senhor absoluto de sua matéria. O autor dramático, ao contrário, está encerrado num quadro rígido; obedece a necessidades de todo o tipo, move-se apenas no meio dos obstáculos. Enfim, há a questão do leitor isolado e dos espectadores tomados em massa; o leitor isolado tudo

tolera, vai para onde querem levá-lo, mesmo quando se irrita, enquanto os espectadores tomados em massa têm pudores, espantos, sensibilidades que devem ser levadas em consideração, sob pena de malogro certo. Tudo isso é verdade; é precisamente por isso que o teatro é a última cidadela da convenção, como o observei mais acima. Se o movimento naturalista não tivesse encontrado no palco um terreno tão difícil, tão atravancado de obstáculos, já se teria realizado com a intensidade e o êxito que teve no romance. O teatro, por suas condições de existência, devia ser a última conquista, a mais laboriosa e a mais disputada do espírito de verdade.

Farei aqui a observação de que a evolução de cada século se encarna obrigatoriamente num gênero literário particular. É assim que o século XVII, evidentemente, se encarna na fórmula dramática. Nosso teatro irradiou então um brilho incomparável, em detrimento da poesia lírica e do romance. A razão é que o teatro correspondia, com exatidão, ao espírito da época. Abstrai o homem da natureza, estuda-o com o instrumento filosófico do tempo; tem a oscilação de uma retórica pomposa, os costumes polidos de uma sociedade que chegou à sua completa maturidade; é um fruto do solo, a fórmula escrita em que a civilização do momento devia fluir com mais naturalidade e perfeição. Comparem nossa época àquela e sentirão as razões decisivas que fizeram de Balzac um grande romancista em lugar de fazê-lo um grande autor dramático. O espírito do século XIX, com seu retorno à natureza, com sua necessidade de investigação exata, ia abandonar a cena, em que excessivas convenções o importunavam, para afirmar-se no romance, cujo espaço era sem limite. E é assim que, cientificamente, o romance se tornou a forma por excelência de nosso século, a primeira via em que o Naturalismo devia vencer. Hoje, são os romancistas

que são os príncipes literários do tempo; têm a língua, têm o método, caminham para a frente, lado a lado com a ciência. Se o século XVII permaneceu o século do teatro, o século XIX será o século do romance.

Quero admitir, por um instante, que a crítica corrente tem razão, quando afirma que o Naturalismo é impossível no teatro. De acordo. A convenção aí é imutável; será preciso mentir sempre. Estamos condenados, eternamente, aos passos de mágica do Sr. Sardou, às teses e às palavras do Sr. Dumas Filho, às personagens simpáticas do Sr. Emile Augier. Não se irá mais longe que o talento desses autores; devemos aceitá-los como a glória de nosso século no teatro. São o que são, porque o teatro quer que o sejam. Se não foram mais avante, se não obedeceram mais à grande corrente de verdade que nos conduz, é porque o teatro lhes proibiu tal comportamento. Há um muro que barra o caminho aos mais fortes. Muito bem! Mas então é o teatro que é condenado; é ao teatro que se disfere um golpe mortal. O teatro é esmagado sob o romance; é-lhe atribuído um lugar inferior; desprezado e tido como inútil aos olhos das gerações que virão. Que querem os senhores que façamos do teatro, nós outros, operários da verdade, anatomistas, analistas, pesquisadores da vida, compiladores de documentos humanos, se nos provam que não podemos aí aplicar nosso método nem nosso instrumento? Realmente! O teatro só vive de convenções; deve mentir e se recusa à nossa literatura experimental! Pois bem! O século deixará de lado o teatro, abandonando-o nas mãos dos divertidores públicos, enquanto executará alhures sua grande e soberba tarefa. São os senhores mesmos que pronunciam o veredicto, e que matam o teatro. Está bem evidente, com efeito, que a evolução naturalista vai ampliar-se cada vez mais, pois que é a própria inteligência do século.

Enquanto os romances escavarão sempre mais adentro e contribuirão com documentos mais novos e mais exatos, o teatro se atolará mais e mais, cada dia, no meio de suas ficções romanescas, de suas intrigas gastas, de suas habilidades de ofício. A situação será tão deplorável que o público certamente tomará o gosto pelas realidades, na leitura dos romances. O movimento já se esboça, e com força. Virá uma hora em que o público sacudirá os ombros e ele próprio reclamará uma renovação. Ou o teatro será naturalista ou não existirá; tal é a conclusão formal.

E, será que esta situação não se esboça desde hoje? Toda a nova geração literária se desvia do teatro. Perguntem aos principiantes de vinte e cinco anos (falo dos que trazem um verdadeiro temperamento literário); todos mostrarão desprezo pelo teatro, falarão dos autores aplaudidos com uma leviandade que deixará os senhores indignados. Para eles, o teatro é um gênero inferior. Isso provém unicamente do fato de ele não lhes oferecer o terreno do qual têm necessidade; não encontram aí bastante liberdade nem bastante verdade. Todos se dirigem para o romance. Que o teatro seja amanhã conquistado por um golpe de gênio, e verão os senhores que pressão aí se produzirá. Quando escrevi, em algum lugar, que os palcos estavam vazios, quis dizer que ainda não se tinha aí produzido nenhum Balzac. Não se pode, em sã consciência, comparar os Srs. Sardou, Dumas, ou Augier a Balzac; todos os autores dramáticos, colocados uns sobre os outros, não alcançariam ainda seu porte. Pois bem! Os palcos permanecerão vazios quanto a este ponto de vista, enquanto um mestre não tiver, afirmando a fórmula nova, arrastado atrás dele a geração de amanhã.

V

Sou eu, pois, que tenho a mais robusta fé no futuro de nosso teatro. Não admito mais, agora, que a crítica corrente tenha razão, ao dizer que o Naturalismo é impossível no teatro; e vou examinar em quais condições o movimento, sem dúvida, nele se produzirá.

Não, não é verdade que o teatro deve estacionar; não é verdade que as convenções atuais são as condições fundamentais de sua existência. Tudo caminha, repito-o, tudo caminha no mesmo sentido. Os autores de hoje serão ultrapassados; não podem ter a presunção de fixar para sempre a literatura dramática. O que eles tartamudearam, outros afirmarão; e o teatro não será sacudido por isso, mas entrará, ao contrário, num caminho mais largo e mais direito. Em todos os tempos, negou-se a marcha para a frente, recusou-se aos recém-chegados o poder e o direito de realizarem o que não tinham realizado os primogênitos. Mas são cóleras vãs, cegueiras impotentes. As evoluções sociais e literárias têm uma força irresistível; atravessam com um leve salto obstáculos enormes, considerados intransponíveis. Que o teatro seja o que é hoje; será amanhã o que deverá ser. E, quando o acontecimento ocorrer, todos o acharão natural.

Entro aqui na dedução; não mais pretendo ter o mesmo rigor científico. Enquanto raciocinei sobre fatos, afirmei.

Atualmente, eu me contentarei como prever. A evolução se produziu; isto é certo. Mas passará ela para a esquerda, passará para a direita? Não sei. Pode-se raciocinar sobre o assunto, e nada mais.

Aliás, é certo que as condições de existência do teatro serão sempre diferentes. O romance, graças a seu quadro livre, permanecerá talvez o instrumento por excelência do século, enquanto o teatro não fará senão segui-lo e completar sua ação. Não se deve esquecer o maravilhoso poder do teatro, seu efeito imediato sobre os espectadores. Não existe melhor instrumento de propaganda. Se, pois, o romance se lê no canto da lareira, em várias vezes, com uma paciência que tolera os mais longos pormenores, o dramaturgo naturalista deverá dizer-se, antes de mais nada, que ele nada tem a ver com este leitor isolado, mas com uma multidão que tem necessidade de clareza e de concisão. Não vejo a fórmula naturalista recusar-se a esta concisão e a esta clareza. Tratar-se-á simplesmente de mudar a feitura, a carcaça da obra. O romance analisa extensamente, com uma minúcia de pormenores[1] em que nada é esquecido; o teatro analisará tão brevemente quanto quiser, pelas ações e pelas palavras. Um vocábulo, um grito, em Balzac, bastam freqüentemente para dar a personagem inteirinha. Esse grito é teatro, e do melhor. Quanto aos atos, são a análise em ação, a mais surpreendente que se possa fazer. Quando se estiver desvencilhado dos brinquedos da intriga, do jogo infantil de enlaçar fios complicados para ter o prazer de desenredá-los em seguida; quando uma peça não for mais senão uma história real e lógica, entrar-se-á então em plena análise e analisar-se-á necessariamente a dupla influência das personagens sobre os fatos e dos fatos

1. Zola emprega exatamente "une minutie de détails".

sobre as personagens. É o que me levou freqüentemente a dizer que a fórmula naturalista nos reportava à própria fonte do nosso teatro nacional, à fórmula clássica. Encontra-se, precisamente, nas tragédias de Corneille, nas comédias de Molière, esta análise contínua das personagens que exijo; a intriga está no segundo plano e a obra é uma longa dissertação dialogada sobre o homem. Só que, em lugar de abstrair o homem, quereria que se recolocasse o homem na natureza, no seu meio próprio, estendendo a análise a todas as causas físicas e sociais que o determinam. Em resumo, a fórmula clássica me parece boa, com a condição que se empregue o método científico para estudar a sociedade atual, como a Química estuda os corpos e suas propriedades.

Quanto às longas descrições dos romances, não podem ser levadas ao palco; é evidente. Os romancistas naturalistas descrevem muito, não pelo prazer de descrever, como são censurados, mas porque entram na sua fórmula circunstanciar e completar a personagem pelo meio. O homem não é mais para eles uma abstração intelectual, assim como o consideravam no século XVII; é um animal pensante, que faz parte da grande natureza e que está submetido às múltiplas influências do solo em que ele cresceu e em que vive. É porque um clima, uma região, um horizonte, um quarto, têm freqüentemente uma importância decisiva. Portanto, o romancista não separa mais a personagem da atmosfera em que ela se move; não descreve por uma necessidade de retórica, como os poetas didáticos, como Delille, por exemplo; nota, simplesmente, a cada hora, as condições materiais nas quais agem os seres e se produzem os fatos, com o fito de ser absolutamente completo, de abranger em sua investigação o conjunto do mundo e de evocar a realidade inteirinha. Mas as descrições não têm necessidade de ser levadas ao teatro; aí se encon-

tram naturalmente. A decoração não é uma descrição contínua, que pode ser muito mais exata e surpreendente que a descrição feita num romance? Não é, dizem, senão cartão pintado; realmente, mas, num romance, é menos ainda que cartão pintado; é papel enegrecido e, no entanto, a ilusão se produz. Depois dos cenários, tão vigorosos em relevo, tão surpreendentes em verdade, que vimos recentemente em nossos teatros, não mais se pode negar a possibilidade de evocar, no palco, a realidade dos meios. Cabe aos autores dramáticos utilizarem agora esta realidade; fornecem as personagens e os fatos, enquanto os decoradores, seguindo suas indicações, fornecerão as descrições tão exatas quanto forem necessárias. Não se trata mais, pois, para um dramaturgo de servir-se dos meios como os romancistas deles se servem, uma vez que podem realizá-los, mostrá-los. Acrescentarei que o teatro, sendo uma evocação material da vida, os meios aí se impuseram em todos os tempos. Só que no século XVII, como a natureza não contava, como o homem era pura inteligência, os cenários permaneciam vagos: um peristilo de templo, uma sala qualquer, uma praça pública. Hoje, o movimento naturalista trouxe uma exatidão cada vez maior nos cenários. Isso ocorreu pouco a pouco, invencivelmente. Acho mesmo nisso uma prova do trabalho surdo que o Naturalismo faz no teatro, desde o começo do século. Não posso estudar a fundo esta questão dos cenários e dos acessórios; contento-me com verificar que a descrição é não somente possível no palco, mas que é ainda completamente necessária, impondo-se como uma condição essencial de existência.

Não tenho, penso, de falar das mudanças de lugares. Há muito tempo a unidade de lugar não é mais observada. Os autores dramáticos não se incomodam de abarcar uma existência inteira, de fazer os espectadores passearem pelas

duas extremidades do mundo. Aqui, a convenção continua senhora, como o é aliás no romance, em que o escritor caminha às vezes cem léguas, de uma alínea a outra. Ocorre o mesmo quanto à questão do tempo. Deve-se trapacear. Uma ação que exigiria quinze dias, por exemplo, deve manter-se nas três horas empregadas para ler um romance ou escutar uma peça. Não somos a força criadora que rege este mundo; não somos senão criadores de segunda mão, analisando, resumindo, tateando quase sempre, felizes e aclamados como gênios, quando podemos fazer desprender um único raio da verdade.

Chego à língua[2]. Pretende-se que existe um estilo para o teatro. Quer-se que seja um estilo totalmente diferente da conversa, mais sonoro, mais nervoso, escrito com uma música mais elevada, talhado com facetas, para fazer, sem dúvida, cintilarem as luzes dos lustres. Em nossos dias, por exemplo, o Sr. Dumas Filho passa por ser um grande escritor dramático. Suas "palavras" são famosas. Partem como foguetes, caem como feixes, com os aplausos dos espectadores. Aliás, todas as suas personagens falam a mesma língua, uma língua de parisiense espirituoso, vergastada por paradoxos, visando continuamente ao pensamento vivo, e seca e brutal. Não nego o brilho desta língua, um brilho pouco sólido; mas nego sua verdade. Nada é mais cansativo que este contínuo tom zombeteiro da frase. Preferiria mais flexibilidade, mais naturalidade. É ao mesmo tempo bem escrito demais e não bastante escrito. Os verdadeiros estilistas da época são os romancistas; é necessário procurar o estilo impecável,

2. Zola, aqui e em outras passagens, não faz distinção entre "língua" e "linguagem", o que não deixa de ser natural para a época. Conservamos os termos zolanianos.

vivo, original, no Sr. Gustave Flaubert e nos Srs. de Goncourt. Quando se compara a prosa do Sr. Dumas à desses grandes prosadores, não existem mais correção, cor nem movimento. O que eu gostaria de ver no teatro seria um resumo da língua falada. Se não se pode levar ao palco uma conversa com suas repetições muitas vezes inúteis, suas longas falas, suas palavras desnecessárias, poder-se-ia conservar o movimento e o tom da conversa, a construção de espírito particular de cada interlocutor, a realidade, em resumo, colocada no ponto exato. Os Srs. de Goncourt fizeram uma curiosa tentativa deste gênero em *Henriette Maréchal*, esta peça que não se quis ouvir e que ninguém conhece. Os atores gregos falavam dentro de um tubo de bronze; sob Luís XIV, os comediantes cantavam seus papéis num tom de melopéia, para dar-lhes mais pompa; hoje, contenta-se com dizer que existe uma língua de teatro, mais sonora e semeada de palavras retumbantes. Vê-se que há progresso. Um dia, perceber-se-á que o melhor estilo, no teatro, é o que melhor traduz a conversa, que coloca a palavra justa em seu lugar, com o valor que deve ter. Os romancistas naturalistas já escreveram excelentes modelos de diálogos assim, reduzidos às palavras estritamente úteis.

Resta a questão das personagens simpáticas. Não dissimulo que é capital. O público fica gelado, quando não se satisfaz sua necessidade de um ideal de lealdade e de honra. Uma peça em que não há senão personagens vivas, tomadas na realidade, lhe parece negra, austera, quando ela não o exaspera. É sobre este ponto sobretudo que se trava a batalha do Naturalismo. É preciso que saibamos ser pacientes. Neste momento, todo um trabalho secreto se faz nos espectadores; pouco a pouco, impelidos pelo espírito do século, admitirão as audácias das pinturas reais e tomarão mesmo gosto por

elas. Quando não mais puderem suportar certas mentiras, estaremos bem perto de tê-los conquistado. As obras dos romancistas já preparam o terreno, acostumando-os. Uma hora soará em que será bastante que um mestre se revele no teatro para encontrar todo um público pronto a apaixonar-se a favor da verdade. Será uma questão de tato e de força. Ver-se-á então que as lições mais elevadas e mais úteis estão na pintura do que é, e não nas generalidades repetidas sem repouso, nas árias de bravura sobre a virtude que são cantadas exclusivamente para o prazer dos ouvidos.

Eis, portanto, as duas fórmulas em presença: a fórmula naturalista, que faz do teatro o estudo e a pintura da vida; e a fórmula convencional, que dele faz um puro divertimento do espírito, uma especulação intelectual, uma arte de equilíbrio e de simetria, regulada segundo um certo código. No fundo, tudo depende da idéia que se tem de uma literatura, da literatura dramática em particular. Se se admite que uma literatura é apenas uma investigação sobre as coisas e sobre os seres, feita por espíritos originais, é-se naturalista; se se pretende que uma literatura é uma armação acrescentada posteriormente à realidade, que um escritor deve servir-se da observação para lançar-se na invenção e no arranjo dos elementos, é-se idealista e proclama-se a necessidade da convenção. Acabo de ser surpreendido por um exemplo. Retomou-se, ultimamente, na "Comédie-Française", *O Filho Natural*, do Sr. Dumas Filho. De repente, um crítico salta de entusiasmo. E ei-lo que parte. Meu Deus! Que peça bem construída! Como tudo está aplainado, encaixado, colado, cavilhado! Que mecanismo maravilhoso! E este aqui se apresenta bem a ponto para ser engrenado nesta outra peça, que ela própria põe em movimento toda a máquina! Então, ele se pasma, não acha palavras bastante elogiosas para traduzir

o prazer que sente diante dessa mecânica. Não se acreditaria que ele fala de um brinquedo, de um jogo de paciência em que sente o orgulho de desordenar e depois repor as peças? Eu, eu permaneço frio diante de *O Filho Natural*. Por quê? Sou mais tolo que o crítico? Não acho. Só que não tenho gosto pela relojoaria e tenho muito mais gosto pela verdade. Sim, com efeito, é um lindo mecanismo. Mas quereria que ele fosse de uma vida soberba; quereria a vida, com seu estremecimento, com sua amplidão, com seu vigor; quereria toda a vida.

E acrescento que teremos a vida inteira no teatro, como já a temos no romance. Esta pretensa lógica das peças atuais, esta simetria, este equilíbrio obtido no vazio por procedimentos de raciocínio que provêm da antiga metafísica, cairão diante da lógica natural dos fatos e dos seres, tais como se comportam na realidade. No lugar de um teatro de fabricação, teremos um teatro de observação. Como se consumará a evolução? É o que o amanhã nos dirá. Tentei prever, mas deixo ao gênio o cuidado de realizar. Já dei minha conclusão: nosso teatro será naturalista ou não existirá.

Agora que me esforcei por resumir o conjunto de minhas idéias, posso esperar que não me farão mais dizer o que nunca disse? Continuarão a ver, nas minhas opiniões de crítico, não sei que empáfia ridícula, que necessidade de odiosas represálias? Não sou senão o mais convicto soldado da verdade. Se me engano, meus julgamentos aí estão, bem impressos e, em cinqüenta anos, serei julgado por minha vez e poderão acusar-me de injustiça, de cegueira, de violência inútil. Aceito o veredicto do futuro.

Coleção ELOS

1. *Estrutura e Problemas da Obra Literária*, Anatol Rosenfeld.
2. *O Prazer do Texto*, Roland Barthes.
3. *Mistificações Literárias: "Os Protocolos dos Sábios de Sião"*, Anatol Rosenfeld.
4. *Poder, Sexo e Letras na República*, Sergio Miceli.
5. *Do Grotesco e do Sublime.* (Tradução do "Prefácio" de *Cromwell*) Victor Hugo (Trad. e Notas de Célia Berrettini).
6. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*, Haroldo de Campos.
7. *Claude Lévi-Strauss ou o Novo Festim de Esopo*, Octavio Paz.
8. *Comércio e Relações Internacionais*, Celso Lafer.
9. *Guia Histórico da Literatura Hebraica*, J. Guinsburg.
10. *O Cenário no Avesso (Gide e Pirandello)*, Sábato Magaldi.
11. *O Pequeno Exército Paulista*, Dalmo de Abreu Dallari.
12. *Projeções: Rússia/Brasil/Itália*, Boris Schnaiderman.
13. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, Octavio Paz.
14. *Os Mitos Amazônicos da Tartaruga*, Charles Frederik Hartt. (Trad. e Notas de Luís da Câmara Cascudo).
15. *Galut*, Itzhack Baer.
16. *Lenin: Capitalismo de Estado e Burocracia*, Leôncio Martins Rodrigues e Ottaviano De Fiore.
17. *Círculo Lingüístico de Praga*, Org. J. Guinsburg.
18. *O Texto Estranho*, Lucrécia D'Alécio Ferrara.
19. *O Desencantamento do Mundo*, Pierre Bourdieu.
20. *Teorias da Administração de Empresas*, Carlos Daniel Coardi.
21. *Duas Leituras Semióticas*, Eduardo Peñuela Cañizal.
22. *Em Busca das Linguagens Perdidas*, Anita Cevidalli Salmoni.
23. *A Linguagem de Beckett*, Célia Berrettini.
24. *Política e Jornalismo*, José Eduardo Faria.
25. *Idéia do Teatro*, José Ortega y Gasset.
26. *Oswald Canibal*, Benedito Nunes.
27. *Mário de Andrade/Borges*, Emir Rodríguez Monegal.
28. *Poética e Estruturalismo em Israel*, Ziva Ben Porat e Benjamin Hrushovski.
29. *A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade*, Kenneth David Jackson.
30. *Estruturalismo: Russos x Franceses*, N. I. Balachov.